BOHDAN NIEWINOWSKI W SCENIE Z FILMU „SPRAWA DO ZAŁATWIENIA"

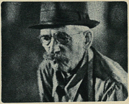
FILM

NR 22 (235) ● ROK VIII
CENA 1,10 zł
31 ● MAJA ● 1953

TYDZIEŃ W FILMIE • TYDZIEŃ W FILMIE • TYDZIEŃ W FILMIE • TYDZIEŃ W FILMIE

POLSKA KRONIKA FILMOWA 22/53

Montaż — W. Kaźmierczak, tekst J. Szelubski, czyta — A. Łapicki, montaż dźwięku — S. Zawarski

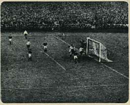


POZDRAWIAMY HUTNIKÓW. Dzień Hutnika — to doroczne święto tych, którzy kroczą w pierwszych szeregach budowniczych socjalistycznej Ojczyzny. Kowal Franciszek Hilus pracuje od pół wieku w hucie „Pokój", gdzie zatrudnieni są również jego syn i wnuk. (Zdjęcia: Z. Rapiewski)

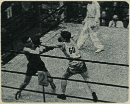
PRZEPROWADZKA. Kolonia dzieci koreańskich przeniosła się ze wsi Gołotczyzna do nowego ośrodka w Świdrze pod Warszawą. Starsze dzieci, uczęszczające do szkół, będą miały stąd łatwiejszy dojazd do stolicy. Uśmiech małych Koreańczyków — to świadectwo ich nowego życia, ich odzyskanego dzieciństwa. (Zdjęcia: W. Janik)

Patrząc na Kronikę...

Widz kinowy reaguje bardzo żywo i bezpośrednio na Kronikę. Jej autentyzm zdjęć, dalekich w swym twórczym założeniu od jakiejkolwiek „inscenizacji", wzmaga sugestywność ukazywanych nam co tydzień wycinków współczesnej polskiej rzeczywistości. Siłą sugestywności i zasięgiem oddziaływania Kronika przewyższa znacznie najbardziej poczytną prasę codzienną — nie mówiąc już o periodykach. Wynikający z tego postulat: baczne zwracanie uwagi na dobór tematów i zachowanie z góry przemyślanej łączności tematycznej — nie jest jeszcze w pełni przestrzegany przez redakcję Kroniki. Dająca się zaobserwować przypadkowość i jak gdyby chaotyczność długofalowego planowania tematycznego, będąca w pewnej mierze wynikiem zbytniego ulegania naciskowi bieżących aktualności, pociąga za sobą na dłuższą metę przesunięcie głównego punktu ciężkości zadań Kroniki — wychowawczego oddziaływania przy równoczesnym informowaniu (nie przez komentarz, a przez obraz) — w kierunku pogoni za „ciekawostkami". Kronika nie powinna upraszczać swego zadania i spełniać wyłącznie roli „albumu fotograficznego" ważnych wydarzeń, lecz powinna wykonywać całokształt złożonych funkcji związanych z Kroniką, pojętą jako samodzielna, dysponująca swoistymi środkami wyrazu placówka informacyjno-wychowawcza. Łączy się z tym wysunięty już poprzednio zarzut: małej ilości tematów z życia codziennego — tematów, które ukazywałyby nam kolejno i bez żadnego tzw. „wielkiego dzwonu" (zwłaszcza w komentarzu) prawdziwe oblicze człowieka w mieście i na wsi, w domu i w fabryce, na całym terenie Polski. Dotychczas mamy zbyt jednostronne pojęcie o życiu w Polsce. Wiemy dużo o ważnych ośrodkach produkcyjnych, lecz mało o ludziach — tyle, ile zdołamy wyłowić w mgnieniu oka, gdy ukazują nam ich z okazji ważnych wydarzeń. Czy nasze życie składa się tylko z ważnych wydarzeń? Konieczne wydaje się włączenie do każdej Kroniki jednego bezpretensjonalnego tematu „z życia". (k-strz.)



CZECHOSŁOWACJA — POLSKA. Osiemdziesiąt tysięcy widzów śledziło z napięciem przebieg międzynarodowych zawodów piłkarskich we Wrocławiu między drużyną polską i doskonałą drużyną czechosłowacką. W wyniku ambitnej gry naszej drużyny spotkanie zakończyło się wynikiem 1 : 1. (Zdjęcia: W. Jabłoński, J. Pyrkosz)



Z MISTRZOSTW EUROPY W BOKSIE. Zygmunt Chychła walczy zwycięsko z Włochem Ruggeri. Zdjęcie z kolejnego sprawozdania Polskiej Kroniki Filmowej. Jej sprawna obsługa informacyjna umożliwiła oglądanie walk na ekranie wszystkim tym, którzy nie znaleźli się w kręgu wybrańców dopuszczonych na halę „Gwardii" w Warszawie

POLONICA

Filmy polskie w Brukseli

W sali kinowej Pałacu Sztuki w Brukseli został zorganizowany pod egidą Tow. Przyjaźni Belgijsko-Polskiej pokaz filmów polskich. Na pokaz przybyło około 500 osób, w tym szereg wyższych urzędników belgijskiego MSZ, przedstawicieli świata kulturalnego i politycznego, wszyscy szefowie placówek dyplomatycznych państw demokracji ludowej i niektórych placówek zachodnich.

Film *Miasto nieujarzmione* wywarł na publiczności wielkie wrażenie, jako rewelacyjny dokument zniszczeń dokonanych przez hitlerowców. Film był gorąco oklaskiwany. Podobało się również *Dzieło mistrza Stwosza*, które wraz z dwiema Kronikami stanowiło uzupełnienie pokazu. *Miasto nieujarzmione*, które zakontraktowane zostało do 100 kin belgijskich, szło już na ekranach Antwerpii, a wkrótce ma się ukazać w jednym z centralnych kin Brukseli.

Nieoficjalna cenzura katolicka, pod wpływem insynuacji ze strony reakcyjnych elementów polskich, próbowała z początku umieścić film na indeksie, jako rzekomo „niezgodny z prawdą historyczną". Pretensje te odrzucono jednak. Film zakwalifikowano jako nadający się... jedynie „dla dorosłych" (?!).

Pod wpływem filmu „Warszawa"

Staraniem Konsulatu Generalnego PRL w Nowym Jorku zorganizowany został pokaz polskiego filmu dokumentalnego *Warszawa*. Film wywarł silne wrażenie na widzach. Twórców filmu wielokrotnie nagradzano oklaskami. Obecni podkreślali, że nie mieli dotąd pojęcia ani o istotnych rozmiarach zniszczenia stolicy Polski, ani o rozmachu odbudowy. Robotnik z Paterson, Drabik, złożył swą całomiesięczną pensję na odbudowę Warszawy. Wielu obecnych poszło za jego przykładem.

„Wyścig Pokoju" w Anglii

Poświęcony zeszłorocznemu Wyścigowi Pokoju polski film kolorowy wyświetlany jest z wielkim powodzeniem w wielu miastach angielskich. Na jednym z pokazów zorganizowanym w robotniczym ośrodku Wolverhampton koło Birmingham, odbyło się spotkanie widzów z zeszłorocznymi uczestnikami ekipy angielskiej wyścigu, którzy po pokazie podzielili się z widzami wrażeniami, podkreślając wielką gościnność organizatorów wyścigu, atmosferę koleżeńskiej serdeczności wśród uczestników, ogromne zainteresowanie wyścigiem w najszerszych sferach sportowych, oraz wzorową organizację imprezy.

Nowy ośrodek produkcyjny

Decyzją Centralnego Urzędu Kinematografii powołano do życia Ośrodek Filmów Szkolnych. Nowa placówka będzie się zajmować sprawami produkcji filmów tego typu, jak *Dwie brygady* i *Trzy opowieści*, tj. filmów przeznaczonych w zasadzie do publicznego rozpowszechniania, jak również filmów wyłącznie szkolnych, etiud, szkiców itd. stanowiących prace seminaryjne lub absolutoryjne studentów. Powołanie Ośrodka ułatwi i przyśpieszy realizację owych prac, dla wykonania których brak było dotąd niekiedy możliwości. Dyrektorem Ośrodka został kierownik produkcji *Trzech opowieści*, Zygmunt Król.

Nowe kina w dniu 1 Maja

W ramach zobowiązań majowych otrzymało Wybrzeże nowoczesne kino miejskie w Nowym Porcie. Sala nowego kina pomieścić może ponad 300 widzów i jest pierwszym obiektem oddanym do użytku w nowozbudowanym Domu Kultury. W dniu 1 maja otrzymał nowe kino również powiatowy Pasłęk (wojew. olsztyńskie), dotąd pozbawiony stałego kina. Przebudowano w tym celu salę miejscowego Domu Kultury, przenosząc go równocześnie do innego, odpowiedniejszego dlań budynku. W województwie opolskim uruchomiono przedterminowo w dniu 1 maja 5 nowych stałych kin wiejskich m. in. w Dąbrówce Dolnej (pow. Kluczbork), w Murowie (pow. Opole) oraz w Zębowicach (pow. Olesno).

WFF donosi...

Ekipa *Pościgu (Bojowe zadanie)* ukończyła już kilkudniowe zdjęcia plenerowe w Racocie i wyjechała do Łącka, gdzie nastąpi nakręcanie większości scen w plenerach.

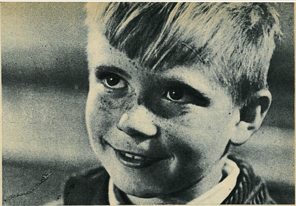
„Świat w soczewce"

Film pt. „Świat w soczewce" wyjaśnia historię powstania soczewki oraz doniosłą jej rolę i znaczenie w życiu człowieka. Soczewka to nie tylko kawałek odpowiednio oszlifowanego szkła — to doniosłej wagi wynalazek, który pomógł nam poznać prawdę o rzeczach małych i wielkich, zbadać prawa rządzące wszechświatem, zwalczyć zabobony i przesądy, ugruntować naukowe, materialistyczne pojmowanie zjawisk.

Film „Świat w soczewce" produkcji Wytwórni Filmów Oświatowych — wszedł już na ekrany. Scenariusz — mgr. A. Wolska i J. Star; reżyseria—J. Star; zdjęcia—J. Stefanek; konsultacja — mgr. A. S. ałkowski, mgr. J. Gościcki i mgr. Z. Staszewski.

TYDZIEŃ W FILMIE • TYDZIEŃ W FILMIE

„SPRAWA DZIECINNA"



Ta sprawa dziecinna jest bardzo poważna. I dlatego trzeba o niej przypomnieć.

Oto już od dawna myślano w naszej kinematografii o stworzeniu ośrodka produkcji filmów dla dzieci. Zastanówmy się więc, czy istnieją możliwości, aby powstał taki ośrodek filmowy. Otóż bardzo wiele przemawia za tym, że są. Przede wszystkim przemawiają za tym te utwory filmowe, które powstały już dotychczas i były zrobione z myślą o dzieciach.

Niestety, mało kto o nich wie i niewielu naszych najmłodszych widzów oglądało takie filmy, jak „Staś spóźnialski" czy „Karmik Jankowy". A nie są to jedyne filmy dla dzieci. Warto je zobaczyć i warto przy tej okazji o nich pomówić.

Jest w Wytwórni Filmów Oświatowych reżyser, autor „Stasia spóźnialskiego", który stworzył już kilka takich filmów i to nie przypadkowo, ale właśnie dlatego, że interesuje go bardzo ta dziedzina twórczości filmowej. W pracy z młodocianym aktorem, w realizacji filmów dla dzieci zdobył już sporo doświadczenia, ma poważne osiągnięcia oraz wiele projektów i pomysłów na przyszłość, ale Wytwórnia Filmów Oświatowych nie może oczywiście wykorzystać w pełni jego „dziecinnych" zamiłowań.

Rozmawiałem z reżyserem i operatorem „Karmika Jankowego". Obaj wzięli się do roboty tego filmu właściwie prawie przypadkowo. Zrobili film bardzo udany i od tego czasu sprawa realizacji krótkich fabularnych filmów dla dzieci nie daje im spokoju.

Był kiedyś w Kronice Filmowej temat pokazujący fragment przedstawienia kukiełkowego „Zielony mosteczek". Temat podobał się wszystkim — najmłodszym i najstarszym widzom. Operator włożył weń wiele pracy i potrafił połączyć akcję przedstawienia, stronę plastyczną i żywą reakcję widowni w jedną interesującą całość. Oglądając ten temat doszedłem do przekonania, że możemy nie tylko realizować fil-

my kukiełkowe, ale byłoby bardzo ciekawym i nietrudnym do przeprowadzenia eksperymentem zaadaptować przedstawienie teatru lalkowego, ukazując przy tym, co się dzieje za sceną i na widowni. Podobny pomysł podjęli zresztą niemiecky filmowcy i pokazali swoim dzieciom przedstawienie teatru Obrazcowa „Lampa Alladyna" na ekranie.

Kiedy autor kukiełkowego tematu w Kronice i kierownik artystyczny jednego z warszawskich teatrów lalkowych zaczęli mnie przekonywać, że za mało jeszcze myślimy w kinematografii o znaczeniu kształtowania przez film dziecięcej wyobraźni, że nie wykorzystujemy w tym kierunku w pełni naszych możliwości — postanowiłem napisać ten felieton.

Bo co wynika z przytoczonych faktów? Wynika, po pierwsze, że mamy już osiągnięcia w dziedzinie twórczości filmowej dla dzieci. Po drugie, że istnieje cała rozproszona grupa filmowców, którzy chcieliby i potrafią tworzyć dla młodych i najmłodszych widzów, a nie mają jeszcze pełnych możliwości po temu.

Aby powstała wytwórnia filmów dla młodego widza, niepotrzebne są wielkie inwestycje techniczne i nakłady kosztów. Potrzebni są przede wszystkim ludzie, którzy chętnie i z oddaniem podjęliby tę „dziecinną sprawę". A tacy ludzie są.

Niedawno wszedł na ekrany kin pierwszy program polskich filmów kukiełkowych i rysunkowych. Spróbujmy teraz, obok tego, sfilmować przedstawienie lalkowe i stworzyć małą formę filmową — bajkę lub opowiadanie dla młodego widza. Spróbujmy rozszerzyć formy twórczości filmowej dla dzieci, zjednoczyć nasze wysiłki i stworzyć wytwórnię filmów dla młodego widza.

Taki projekt poddaję pod dyskusję z okazji Międzynarodowego Dnia Dziecka.

B. W.

DYSKUSJA O PLAKACIE FILMOWYM

„Przede wszystkim uderzają mnie w tym plakacie gryzące się kolory, zwłaszcza pomarańczowy i buraczkowy. Nie rozumiem tego plakatu. Mężczyzna z prawej strony wygląda na karykaturę Szwejka, a mężczyzna z lewej — sądząc po piórze i koszuli „a la Słowacki" — na młodego poetę. Ale co oznacza ta scena? Taki plakat nie zachęca do pójścia na film".

(Wypowiedź widza J. Pepłowskiego w dyskusji o plakacie).

Ta prosta i trafna wypowiedź nie tylko świadczy o tym, z jak wielkim zainteresowaniem spotyka się plakat filmowy, ale również — jak nieobojętną naszym widzom kinowym jest forma, jaką artysta-plastyk wyraża treść filmu. Pogłębia się nieustannie smak artystyczny nowego widza, rosną stale wymagania w stosunku do twórców.

Jaki więc powinien być plakat? Jakie treści wyrażać? Jaka powinna być najwłaściwsza forma dla wyrażenia tych treści?

Pytania te od dawna czekają na odpowiedź.

Pierwszą próbą otwartego postawienia tych zagadnień była zorganizowana w dniu 16 bm. przez Centralny Urząd Kinematografii dyskusja na temat plakatu filmowego.

Liczny udział w dyskusji czołowych artystów plastyków, działaczy kultury i krytyków filmowych świadczył, jak bardzo dyskusja ta była oczekiwana. Wypowiedzi dyskutantów wykazały natomiast, jak dyskusja była potrzebna.

Analizując, zresztą dość pobieżnie, dotychczasowy dorobek, dyskusja dążyła do wykrycia źródeł licznych jeszcze potknięć i niepowodzeń. Wstępne wystąpienia dyr. A. Kulika (CUK) i red. T. Kołaczkowskiego („Film") skierowały tok dyskusji na problemy metody twórczej i sprawę słabych plakatów do prawdziwie bogatych i głęboko ideowych filmów, a więc zagadnienia wymagające szczególnie troskliwego i gruntownego przeanalizowania. Problemy te rozwinięte zostały w dyskusji przez artystów-plastyków: Tomaszewskiego, Ferstera, Fangora, Lenicę, przedstawicieli IKKN i in.

Nie budzi sporów fakt, że plakat filmowy chcąc spełniać rolę agresywnego, przekonywającego propagatora musi być dziełem prawdziwie artystycznym. Będzie nim jednak tylko wówczas, gdy treść jego, odbijająca ideowe założenia filmu, znajdzie swój realistyczny, a jednocześnie syntetyczny wyraz w formie, będącej wynikiem niezafałszowanego przeżycia artystycznego. Niejednokrotnie w praktyce plakatowej obserwujemy rozmijanie się treści z formą. Taki plakat nie spełni swego mobilizującego zadania, będzie mijał się z treścią ideową filmu, miast z całą rzetelnością i odważną atrakcyjnością poinformować o niej tysiące widzów.

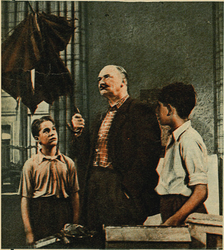
Dotychczasowa twórczość w dziedzinie plakatu filmowego nie zadowala wymagań, jakie stawiamy sztuce rozwijającej się w oparciu o twórczą metodę realizmu socjalistycznego. Poważny niedowład, jaki obserwujemy również na przykładach wielu plakatów do filmów radzieckich, szczególnie ostro występuje w twórczości plakatów do filmów polskich. Aktualnym przykładem tego niepokojącego zjawiska jest plakat do filmu „Żołnierz zwycięstwa".

Mimo wielu cennych wypowiedzi dyskusja nie wyczerpała wszystkich zagadnień. Zaważył na tym w znacznym stopniu brak oceniającego referatu ogólnego. Była ona jednak udanym wstępem do szerszej dyskusji, jaka niewątpliwie rozwinie się w oparciu o przygotowywaną Ogólnopolską Wystawę Plastyków.

Dyskusję podsumował J. M. Szancer, Sekretarz Generalny Zw. Polskich Artystów Plastyków.

Godną poparcia jest inicjatywa CUK zmierzająca do zorganizowania okresowych narad. Dopomogą one przezwyciężyć wiele trudności warsztatowych i organizacyjnych, hamujących pełny rozkwit tej ciekawej i tak potrzebnej gałęzi grafiki. (TAK)

Nowy film „Defy" NIEZWYCIĘŻENI ukazuje jedną z kart historii niemieckiego ruchu robotniczego. Na zdjęciu: aktorzy Tamara Osske i Kurt Oligmüller



Film ŁOBUZY porusza problemy z życia młodego pokolenia niemieckiego. MAŁY MUCK jest ekranizacją baśni wschodniej (u dołu)

WIELKI START „Defy"

Berlin, w maju 1953

W miasteczku filmowym Babelsberg pod Berlinem panuje ruch niczym w mrowisku. Cały zespół wytwórni złożony z 1700 pracowników opanowany jest jedną myślą: zrealizować w roku bieżącym 13 filmów fabularnych. Wytężona praca wre zarówno w warsztatach, jak i w biurach, w ateliers i w zakładach technicznych. Produkcja filmów fabularnych ruszyła w maju pełną parą, w rozmiarach nie notowanych dotychczas po wojnie.

Poważnym bodźcem do wzmożenia wysiłku twórczego całego kolektywu DEFY była realna i trzeźwa krytyka, z jaką wystąpiły w ostatnich miesiącach czynniki partyjne SED, prasa i przedstawiciele społeczeństwa Niemieckiej Republiki Demokratycznej.

Naczelny dyrektor wytwórni, laureat nagrody państwowej, Hans Rodenberg, sprawuje swój urząd zaledwie od kilku miesięcy. W tym krótkim stosunkowo okresie swojej działalności zdołał on natchnąć niezwykłym zapałem i energią wszystkich pracowników DEFY, poczynając od oświetlaczy, a skończywszy na reżyserach i scenarzystach. Od kilku miesięcy głównym tematem rozmów między filmowcami z Babelsbergu jest sprawa wykonania w roku bieżącym ambitnego planu produkcji filmów.

Nie brakło, jak zwykle, pesymistów. Byli tacy, którzy twierdzili, że zakreślony plan zrealizowania tak wielkiej ilości filmów przerasta techniczne możliwości wytwórni. Inni utrzymywali sceptycznie, że DEFA występowała już niejednokrotnie z wielkimi planami produkcyjnymi z początkiem każdego roku, które jednak nie doczekały się wykonania z tych czy innych względów. Przeważająca większość pracowników porwana jednak została rozmachem i entuzjazmem Hansa Rodenberga. Pod wpływem zapału tych ludzi i pod wpływem konkretnych faktów musiały ucichnąć zrzędzenia pesymistów.

W ciągu ostatnich tygodni maja rb. weszło jednocześnie do produkcji 5 filmów.

Pierwszy z nich nosi tytuł *Piąty bulwar*. Scenopis filmu opracowali Karl Georg Egel i Kurt Bortfeldt, według pomysłu Waltera Jupé. Reżyserię objął laureat nagrody państwowej Gustaw von Wangenheim. „Piąty bulwar" — to nazwa przystani w porcie niemieckim Bremerhaven. Film ukazuje walkę zachodnio-niemieckich robotników portowych, prowadzoną w imię solidarności wraz z francuskimi robotnikami portowymi z La Rochelle przeciwko wspólnemu wrogowi — amerykańskim dostawcom broni, którzy wysyłają ją do portów europejskich.

Film *Czary* odsłania otchłań przesądów i zabobonów, panoszących się na „zabitej deskami" wsi niemieckiej, a popychających lekkomyślnych i głupich ludzi do przestępczej działalności. Pozytywnym bohaterem filmu jest policjant ludowy, którego działalność przyczynia się do otwarcia oczu obałamuconym ludziom i do zlikwidowania „czarów" i „czarownic".

Po zakończeniu próbnych zdjęć i wprowadzeniu szeregu zmian do scenopisu rozpoczęte zostały zdjęcia do filmu wg utworu Fritza Reutera pt. *Bez ojczyzny*. Reżyseruje — Arthur Pohl.

Małe i wielkie szczęście — to tytuł czwartego z nakręcanych obecnie filmów DEFY, będącego zarazem pierwszą pracą scenariopisarską laureata nagrody państwowej, Paula Wiensa. Osią tematyczną filmu jest problem wewnętrznego dojrzewania i wzrostu człowieka pod wpływem kolektywu. Akcja filmu rozgrywa się na budowie, w bliżej nieokreślonej miejscowości na terenie Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Twórcy filmu nie stracili z oczu ważności wątku miłosnego, który jest w filmie dość szeroko rozbudowany. Film reżyseruje twórca *Skazanej wioski*, Martin Hellberg.

Rozpoczęto również zdjęcia do filmu *Wakacyjna miłość*, którego akcja rozgrywa się nad morzem, a bohaterzy to para zakochanych młodych ludzi, spędzających po całorocznej pracy swój beztroski urlop. Autorem scenariusza opartego na podstawie opowieści Gerharda Hardela jest Max Jensen.

Okres zdjęć do wyznaczonych planem filmów poprzedziły dłuższe prace przygotowawcze. Wspominam o tym, aby nie stwarzać pozorów, że obyło się bez przeszkód i trudności. Dzięki energii kierownictwa i wytrwałości zespołu DEFY zdołano jednak skoncentrować wszystkie siły na wielkich zadaniach planu walki o zwiększenie produkcji. Należy wspomnieć o wysokim morale całego kolektywu pracowniczego i jego wielkim zapale twórczym.

Praca wytwórni w Babelsbergu nie kończy się jednak na wyżej wymienionych zadaniach. Gromadzone są stale nowe materiały do następnych filmów, wciąga się wciąż nowych pisarzy do współpracy nad scenariuszami. Ostatecznym bowiem celem filmowców DEFY jest nie tylko wyprodukowanie w roku bieżącym 13-tu filmów, lecz i przygotowanie na rok przyszły gotowych do produkcji scenopisów. Istnieją wszelkie podstawy ku temu, aby wierzyć, że ten ogromny wkład pracy przyczyni się do podniesienia nie tylko ilości, lecz i poziomu ideowo-artystycznego produkcji filmowej Niemieckiej Republiki Demokratycznej.

KARL HEINZ BUSCH

WACŁAW STĘPIEŃ

STEFANIA GRODZIEŃSKA

ZDZISŁAW GOZDAWA

Rysował: Tadeusz Marczewski

ICH TROJE

Scenariusz filmu „Sprawa do załatwienia" jest wspólną pracą trzech osób: Stefanii Grodzieńskiej — autorki popularnych felietonów satyrycznych, oraz Zdzisława Gozdawy i Wacława Stępnia — znanej spółki autorów „Wodewilu warszawskiego".

Niełatwe to zadanie przeprowadzić z nimi rozmowę. Największą trudność sprawiało zebranie razem tych trojga, stale zajętych pracą, ludzi. Gdy wreszcie doszło do spotkania, peszyła mnie ich przewaga liczbowa. Ich troje... a ja — jeden.

Pierwsze z nich (używam formy „bezosobowej" ze względu na mieszany zespół autorski) poczęstowało mnie papierosem, drugie nerwowo upudrowało nos, a trzecie uroczyście poprawiło krawat. Te objawy ludzkich uczuć, rzadko spotykane u satyryków, ośmieliły mnie do zadania kilku tzw. błyskawicznych pytań.

*

— Czytaliśmy w prasie, że film „Sprawa do załatwienia" jest rewią na ekranie, przeniesieniem na film dwóch spektakli warszawskich teatrów satyrycznych. Po obejrzeniu filmu wydaje mi się, że tkwi tu jakieś zasadnicze nieporozumienie. Prosimy o kilka słów wyjaśnień, jak powstał pomysł i co z tego wynikło?

PIERWSZE: — Centralny Zarząd Wytwórni Filmowych wystąpił z propozycją przeniesienia na ekran dwóch najpopularniejszych programów satyrycznych teatrów „Satyryków" i „Syreny"... Z początku i nam się wydawało, że to dobry pomysł i bardzośmy się do niego zapalili.

DRUGIE: — Ale kiedy zabraliśmy się do roboty, okazało się, że „sceniczność" a „filmowość" w satyrze to zupełnie nierównoległe pojęcia. Najlepsze punkty obydwóch programów zupełnie nie nadawały się do przeniesienia na ekran.

TRZECIE: — I ku naszej wielkiej konsternacji nagle zaczęliśmy pisać samodzielny scenariusz filmu satyrycznego. Po dwóch tygodniach przedstawiliśmy Biuru Scenariuszowemu konspekt nowego pomysłu, obejmujący przygody bohaterów podczas jednego dnia w Warszawie.

— A zatem film „Sprawa do załatwienia" nie ma nic wspólnego z programami obydwóch teatrów satyrycznych. Jak wynika z tego, co usłyszałem, pierwotny pomysł ograniczał się do przygód pary bohaterów podczas jednodniowego pobytu w Warszawie. To wyjaśnia, skąd się wziął roboczy tytuł filmu „Jeden dzień w Warszawie". Jak doszło do tego, że te przygody stały się właściwie tylko tłem dla ośmiu ról Dymszy?

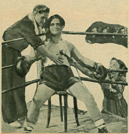
DRUGIE: — Przygody naszych bohaterów potraktowaliśmy jako pretekst do pokazania w zwierciadle satyry kolekcji typów, które zatruwają i utrudniają nam codzienne życie.

TRZECIE: — Doszliśmy do wniosku, że „przeszkadzacze" ci mają właściwie tak wiele ze sobą wspólnego, że wszystkie te role mógłby grać jeden aktor. I wtedy zapytaliśmy sami siebie: „Czy jest u nas aktor, który mógłby wcielić się w osiem postaci, będąc w każdej roli inny, a w gruncie rzeczy ten sam? Kto mógłby się podjąć tak trudnego i odpowiedzialnego zadania? Do kogo moglibyśmy mieć zaufanie, że w 100% spełni nasze nadzieje?" I tu bez namysłu padło z trojga ust jedno słowo: *Dymsza.*

PIERWSZE: — I nie zawiedliśmy się. Dymsza wyszedł na medal... ba! na osiem medali!

— A jak spisali się, w Waszym przekonaniu, inni wykonawcy satyrycznych postaci filmu?

TRZECIE: — Poza Dymszą, Piotrowską i Niewinowskim wszystkie inne role są właściwie epizodami. Tych małych rólek jest niezliczona ilość. Niektóre z nich pisaliśmy dla wytypowanych przez nas aktorów. Trzeba z przyjemnością podkreślić, że olbrzymia część naszych propozycji obsadowych została przez reżyserów zaakceptowana, wykonawcy zaś spisali się bez zarzutu.



Ta porażka Dymszy na ringu przyniosła mu niewątpliwe zwycięstwo jako aktorowi

PIERWSZE: — Wiele epizodów można zaliczyć do perełek wykonawstwa. Wymienię bodaj Kwiatkowską, Bielicką, E. Dziewońskiego, Witasa czy Jankowskiego.

DRUGIE: — Zostawmy to zresztą ocenie publiczności.

— Ostrze Waszej satyry zwrócone jest oczywiście przeciwko zjawiskom typowym, ale czy nie boicie się Państwo, że po obejrzeniu tego filmu ekspedienci przestaną Was obsługiwać, Zakłady Muzyczne odmówią Wam dostarczenia pianin, a pralnie — przyjmować do czyszczenia ubrania?

PIERWSZE: — Wydaje się nam, że po tym filmie ekspedienci będą nas załatwiać z piorunującą uprzejmością...

DRUGIE: — ...ubrania oddane przez nas do pralni, zostaną nam zwrócone z wszystkimi guzikami...

TRZECIE: — ...zamówioną zaś w zeszłym roku waltornię pedałową otrzymam od Zakładów Instrumentów Muzycznych jeszcze w ciągu bieżącego miesiąca.

— Czy kiedykolwiek przedtem zetknęliście się Państwo z produkcją filmową?

PIERWSZE, DRUGIE, TRZECIE: — Tylko jako widzowie — entuzjaści!

— Czy jako ludziom pióra i teatru nie sprawiło Wam trudności przyswojenie sobie tajników „alchemii" filmowej?

PIERWSZE, DRUGIE, TRZECIE: — W sprawach samej techniki pisania dla filmu, która jest oczywiście zupełnie odmienna od techniki pisania dla sceny czy do druku, konsultowaliśmy się stale z reżyserami i opieraliśmy się na ich radach i wskazówkach.

— Można powiedzieć, że „Sprawa do załatwienia" jest dziełem zespołowym w stopniu rzadko spotykanym. Kolektywnie powstał pomysł, scenariusz i oczywiście film. A jak układała się współpraca z reżyserami?

PIERWSZE: — Bardzo dobrze!

DRUGIE: — Na 70 rozmów — tylko jedna kłótnia. I to w sprawie nie związanej z naszym filmem.

TRZECIE: — Natomiast na 458 rozmów między scenarzystami było 458 kłótni, wynikiem których jest film pt. „Sprawa do załatwienia".

I ostatnie pytanie: — Plany na przyszłość?

PIERWSZE, DRUGIE, TRZECIE: — Nie wyrzekamy się myśli o pracy nad nowym scenariuszem komediowym, a poza tym piszemy dla Teatru Satyryków.

Rozmowę przeprowadził:
TADEUSZ KOŁACZKOWSKI

„NOC MAJOWA“

(O realizacji)

Nasz zespół realizatorski, pracujący w ramach Wytwórni Filmowej im. M. Gorkiego w Moskwie, nakręcił kolorowy film „Noc majowa“ opierając się na znanej opowieści wielkiego rosyjskiego pisarza M. Gogola.

Z poczuciem ogromnej odpowiedzialności i zdając sobie sprawę z wszystkich trudności wyrastających przy przenoszeniu na ekran tak doskonałego pod względem literackim utworu — przystępował cały kolektyw twórczy do pracy nad filmową adaptacją „Nocy majowej“.

Stało przed nami konkretne zadanie dające się określić w paru słowach: przy pomocy środków wyrazowych sztuki filmowej nie tylko troskliwie przekazać widzowi fabułę opowiadania z wszystkimi zawartymi w niej perypetiami i konfliktami, ze zgodną w stosunku do pierwowzoru charakterystyką postaci i wzajemnych stosunków między nimi — lecz także znaleźć wizualny ekwiwalent dla pełnego poezji i piękna języka Gogola.

Zaznajomiliśmy się więc dokładnie z opowieścią, jak też z całą puścizną pisarską Gogola: utworami literatury pięknej, szkicami krytycznymi, korespondencją, luźnymi wypowiedziami itd. Przestudiowaliśmy również bogatą literatę naukową odnoszącą się do twórczości wielkiego pisarza. Prócz tego przejrzeliśmy olbrzymią ilość materiałów ikonograficznych i dokumentów, ilustracji do poszczególnych dzieł Gogola, a wreszcie obrazów wybitnych malarzy i rysowników ukazujących życie, obyczaje, krajobrazy, typy ludzkie i wygląd Ukrainy końca XVIII i początku XIX wieku. Na materiałach tych opierali się następnie w swej pracy artyści-malarze, architekci i charakteryzatorzy projektujący dekoracje, kostiumy, rekwizyty, zewnętrzne portrety postaci itd.

W okresie prac nad dokumentacją do filmu, zarówno przy zbieraniu

materiałów, jak i zapoznawaniu się z nimi, dużą pomoc naszym realizatorom okazywali naukowi pracownicy muzeów Moskwy i Kijowa oraz Muzeum Gogola, mieszczącego się we wsi Wielkie Soroczyńce na Połtawszczyźnie. Mieszkańcy tej wsi pieczołowicie chronią pamięć o swoim wielkim ziomku i chętnie pokazują pamiątki i miejsca związane z postacią genialnego pisarza.

Jest rzeczą nie ulegającą wątpliwości, że wstępne prace nad przestudiowaniem materiałów gogolowskich oraz wyjazdy w teren dla wytypowania miejsc dla zdjęć plenerowych — pomogły kolektywowi przeniknąć w istotny sens i atmosferę adaptowanego dzieła oraz przybliżyć się do tej odległej już dziś epoki, stanowiącej tło akcji.

W opowieści gogolowskiej w zadziwiający sposób przeplata się realna rzeczywistość z bogatą kanwą ludowej fantastyki — stwarzając tym samym pełen poezji nastrój i obraz ciepłej, tajemniczej, owianej dziwnością i czarami nocy majowej.

Ilustracja muzyczna filmu zbudowana została przez kompozytora S. Potockiego na oryginalnych motywach ludowych pieśni ukraińskich. Włączone zostały również dwie pieśni kompozycji N. Rimskiego-Korsakowa. Strona muzyczna filmu musiała być opracowana szczególnie troskliwie i z wnikliwą koncepcją, gdyż utwór Gogola nasiąknięty jest sam przez się melodyjnością, dźwięczącą w opisach jak i w samym języku opowieści. „Noc majowa“ zaczyna się, jak wiadomo, od słów: — *„ulicami wioski płynęła dźwięczna pieśń...“*

Zdjęcia plenerowe do filmu wykonywane były na Ukrainie w miejscowościach opisywanych przez Gogola, położonych w okolicach Dikańki, nad brzegami rzeki Psel płynącej malowniczymi serpentynami. W tych stronach właśnie spędził pisarz swe lata dziecięce i młodzieńcze.

Zrozumiałe jest więc ogromne zainteresowanie miejscowej ludności zdjęciami do naszego filmu. Okoliczni kołchoźnicy nie tylko brali bezpośredni udział w zdjęciach statystując w scenach zbiorowych i epizodach, lecz również udzielając rad co do szczegółów folkloru, obrzędów itp. W ciągu całego okresu zdjęć w terenie towarzyszyła nam życzliwa pomoc kołchoźników, których przodkowie znali przecież osobiście autora „Wieczorów na chutorze kolo Dikańki“, cieszącego się ogólnym poważaniem i popularnością.

W uzyskaniu efektów fantastyki korzystaliśmy w dużym stopniu z rozmaitych sposobów zdjęć kombinowanych, a zwłaszcza dorysówki, multiplikacji oraz łączenia w jeden obraz zdjęć dokonywanych oddzielnie bądź przez nakopiowywanie, bądź wtórne fotografowanie rzucanych na jeden ekran kilku różnych ujęć. Zastosowanie techniki trickowej pomogło nam w uzyskaniu i podkreśleniu baśniowego charakteru filmu.

Film realizowany był w dwu wariantach: zwykłym i stereoskopowym.

ALEKSANDER ROU

„Bohater“ za 30 srebrników

Poważnym kandydatem do tegorocznego „Oscara“ (nagroda amerykańskiej akademii filmowej za najlepszy film sezonu) był film „Strzelec wyborowy“ (The Sniper).

Być może na nagrodę rozumianą po amerykańsku zasłużył sobie w pełni. Był jednym z głównych szlagierów kasowych minionego okresu. A przy tym silnie oddziaływał na widownię. Jak? Można to wyczytać z notatki, zamieszczonej w „Baltimore Sun“, opatrzonej sensacyjnym tytułem. Brzmi ona:

„19-letni Donald E. Fisher z Toronto stanął w tych dniach przed trybunałem przysięgłych. Strzałami karabinowymi zranił on niebezpiecznie trzy młode kobiety po dwunastokrotnym obejrzeniu filmu „The Sniper“ Oskarżony oświadczył, że czynów swoich dokonał, aby upodobnić się do bohatera ulubionego filmu. Psychiatrzy uznali Fishera za poczytalnego“.

Film obejrzany 12 razy przez Donalda E. Fishera zaczyna się tak. Przy oknie skromnego mieszkania w San Francisco stoi młody robotnik. Przykłada do oka karabin dalekonośny. Celuje. Spojrzenie przez muszkę pokazuje nam stojącą na odległym rogu parę zakochanych. Młody człowiek celuje w kobietę i pociąga za spust.

Z naturalistyczną dokładnością autorzy filmu pokazują nam, jak „bohater“ filmu ulega swoim namiętnościom, mordując z premedytacją 5 kobiet, po czym, na zakończenie, z płaczem i skruchą oddaje się w ręce komisarza policji.

Istnieje w Hollywood osławiony „Kodeks moralny“ Haysa, dbający w szeregu paragrafów i artykułów, by „filmy amerykańskie nigdy nie wykraczały poza granice moralności i dobrych obyczajów“.

Jeden z punktów tego kodeksu głosi: *„Technika morderstwa nie będzie nigdy pokazywana w taki sposób, by mogła znaleźć naśladowców“*. A inny punkt: *„Zboczenia seksualne jakiegokolwiek rodzaju są zakazane“*. Żaden z tych punktów nie przeszkodził ani w wyprodukowaniu, ani w wyświetlaniu na terenie USA i zmarshallizowanych państw europejskich filmu „The Sniper“.

Scena z omawianego filmu „The Sniper“

Podobno zamiarem scenarzysty, Harry Browna, było zilustrowanie „naukowej“ tezy Freuda, że czynami ludzkimi rządzi niezbadana podświadomość (nasz wyborowy strzelec pono dlatego zamordował 5 kobiet, że jego matka wymierzyła mu w młodości zbyt mocnego klapsa).

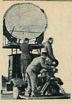
W danym wypadku chodzi nam nie tyle o „teorie“ p. Freuda, pełne pesymizmu i niewiary w człowieka, ile o osobę reżysera. Reżyserem filmu był Edward Dmytryk. Ten postępowy niegdyś twórca, realizator realistycznego filmu *Za cenę życia*, a potem więziony za swe przekonania jeden ze słynnej „hollywoodzkiej dziesiątki“ — jako jedyny z uwięzionych załamał się moralnie. Sypnął towarzyszy, potępił swą przeszłość i obiecał poprawę. On też jeden zwolniony z więzienia nie został wpisany przez hollywoodzkich producentów na czarną listę. Przeciwnie, otrzymał natychmiast pracę i wysoką gażę.

Nie przypadkowy jest zapewne fakt, że Dmytryk bohaterem-mordercą w swym filmie uczynił robotnika. Filmy zniesławiające robotników są w Hollywood równie chętnie produkowane, jak filmy zniesławiające Murzynów i Chińczyków.

Ale rzeczywistość amerykańska jest inna, właściwą pointę zachowaliśmy na koniec. Rodzony brat Dmytryka, Yaroslav, jest właśnie amerykańskim robotnikiem. I oto inne pismo amerykańskie (z gatunku tych, które nie zajmują się sensacyjnymi zboczeniami seksualnymi) podało niedawno: *„Donoszą z San Francisco, że sekretarz syndykatu metalowców kalifornijskich, Yaroslav Dmytryk, oskarżony o „czerwone sympatie“ jest zagrożony aresztowaniem“.*

Yaroslav nie tylko broni honoru nazwiska Dmytryków i nie tylko reprezentuje właściwą postawę proletariusza z USA, ale postępowaniem swoim daje jeszcze jeden dowód, jak oszczercze, jak dalekie od życia są filmy made in Hollywood, choćby realizowali je za 30 srebrników nie pozbawieni zręczności Judasze.

Z. GADOMSKI



ABY FILM SKUTECZNIE DZIAŁAŁ OBRAZEM

Dyskusja *o obrazie filmowym*, wywołana wielkim pomieszaniem pojęć w tej zaniedbanej dziedzinie, zatoczyła szerokie kręgi (patrz numery „Filmu“: 31, 32, 34, 35, 40, 41, 43, 45, 46, 48 i 49 z 1952 r. oraz numery 4 i 7 z bież. roku), przynosząc wiele cennego materiału.

Ciężar dyskusji ponieśli przede wszystkim *krytycy* i *młode pokolenie filmowców*, do niedawna studiujące w Wyższej Szkole Filmowej. Jak zaklęci milczeli natomiast *starsi* wiekiem i doświadczeniem filmowcy (tak operatorzy, jak i reżyserzy). Milczeli równie obojętnie, jak i podczas dwóch niedawnych dyskusji filmowych „Przeglądu Kulturalnego“.

Dyskutanci słusznie poświęcili wiele uwagi *osobie operatora*, głównego twórcy obrazu filmowego. Nie wszystkie jednak uwagi pod jego adresem były równie cenne.

Cz. Petelski zaatakował mianowicie sugestię L. Bukowieckiego, że operator nie jest jednym z *„głównych“ twórców filmu* i postawił tezę, że jest on „równie ważny“, jak scenarzysta i reżyser. Ten nurt dyskusji przerodził się w rozważania dość scholastyczne.

Ważniejsze od tego sporu jest ustalenie, *jaki powinien być operator*, czego od niego żądamy. A żądamy wiele, gdyż wiele od niego zależy.

Film jest płodem pracy kolektywnej. Komponowanie plastyczne filmu, na co słusznie wskazuje K. Nałęcki, dokonuje się na *różnych etapach produkcji*, współdziała w tym już scenarzysta, potem główną koncepcję tworzy reżyser, dorzuca swoje dekorator. Ale i odwrotnie, operator nie może być, jak napisał Cz. Petelski, „rzemieślnikiem od oświetlania i prowadzenia kamery“. Musi się on interesować i — jako odpowiedzialny za całość obrazu — *wpływać na decyzje reżysera, aktora, dekoratora*, na projekty kostiumów, dobór rekwizytów, rozplanowanie dekoracji, gestykulację aktora.

Ogólnie: w cechującym realizm socjalistyczny dążeniu do znalezienia dla danych treści najodpowiedniejszej formy przyjąć należy zasadę, że scenariusz pisze literat ale *przy współpracy reżysera*, zaś scenopis (scenariusz reżyserski) pisze reżyser ale *przy współpracy operatora*. Operator powinien domagać się prawa współtworzenia scenopisu, jako reguły. Ze scenopisu wynika bowiem strona obrazowa filmu, za którą przecież operator odpowiada. Reguła ta pozwoli wyeliminować większość nieporozumień w toku zdjęć, kiedy to operator żąda zmian w scenie zakomponowanej bez jego udziału.

Przechodząc do spraw *samej twórczości operatorskiej*, dyskutanci zgodzili się na to, że — mówiąc słowami K. Nałęckiego — obrazowe przedstawianie konfliktów jest nadal istotą sztuki filmowej, element obrazu góruje więc w niej nad słowem i muzyką.

Co to jest — dobry obraz? S. Różewicz ujmuje to w formułę: dobry obraz służy treści filmu, zły — od niej odwraca. Oznacza to, zgodnie ze słowami J. Płażewskiego, że kryterium odwoławczym dla obrazu jest treść filmu, jest stopień *„podporządkowania obrazu treści dzieła“*. Jakakolwiek *autonomia* operatora, gromadzenie obrazów „pięknych samych w sobie“ musi doprowadzić do konfliktu z treścią filmu. Tak było np. w filmie „Nie ma pokoju pod oliwkami“, gdzie — jak zauważył L. Bukowiecki — obrazy mające budzić grozę są tak piękne, że nieoczekiwanie budzą zachwyt.

Patrząc na obraz zniekształconej twarzy ludzkiej, widzianej przez kufel z piwem, nie można od razu stwierdzić, czy chodzi o formalistyczną gierkę, czy o skrótowe wyrażenie myśli, że fotografowany jest pijakiem. Trzeba się odwołać — jak wskazuje B. Węsierski — do treści, do roli, jaką ów obraz pełni w przekazywaniu widzom ideowego zamysłu twórcy.

Toteż głęboko niesłusznie próbował L. Bukowiecki podzielić wszelką twórczość operatorską (także i polską) na *„szkołę dokumentalną“* i *„szkołę artystyczną“*, usiłując zaliczyć niektórych operatorów do jednej z tych „szkół“.

Takie postawienie sprawy sugerowałoby, że pewni operatorzy stosują *stale* np. dokumentalne podejście do każdego tematu, czy będzie to film o robotnikach wielkiej huty, czy o życiu genialnego kompozytora z epoki romantycznej. Gdyby istotnie tacy operatorzy istnieli, dowodziłoby to najlepiej, że traktują swą pracę zupełnie *autonomicznie*, służąc nie rozmaitej przecież treści dzieła, ale jakimś własnym uprzedzeniom.

Możliwe byłyby wówczas fantastyczne krzyżówki tego rodzaju, jak np. skojarzenie reżysera ze „szkoły dokumentalnej“ z operatorem ze „szkoły artystycznej“ (lub odwrotnie), którzy w dodatku nie krępowaliby się w swych upodobaniach ani treścią ideową, ani charakterem samego scenariusza. Oczywiście nie mogłoby być wówczas mowy ani o jedności treści i formy, która jest kamieniem węgielnym estetyki marksistowskiej, ani w ogóle o żadnej kolektywnej pracy.

Nie oznacza to wcale, by można było zaprzeczać istnieniu filmów o mniejszym i większym stopniu dokumentalności. Tak samo zresztą nie można zaprzeczyć, że są filmy kameralne, raczej dialogowe, i filmy plenerowe, w których nacisk położono raczej na wizualne pokazanie akcji. Rzecz jasna, każdy z wymienionych rodzajów wymaga *osobnej koncepcji obrazowej*, osobnego — jeśli już użyć tego nieprecyzyjnego określenia — „stylu“ obrazu.

I wtedy okazać się *może*, że np. film „Pierwsze dni“, którego wiele scen rozgrywało się w autentycznych halach huty Ostrowiec, wymagał właśnie *dokumentalnej koncepcji obrazu*, jako najlepiej wyrażającej treść filmu. Dlatego wybór Władysława Forberta, operatora obznajmionego dobrze z pracą huty i warsztatem filmu dokumentalnego, dał prawdopodobnie lepsze wyniki, niż gdyby jego miejsce zajął operator, który z filmem dokumentalnym nigdy się nie stykał.

Dlatego też odmienność obrazu w „Pierwszych dniach“ i „Młodości Chopina“ da się wytłumaczyć nie przynależnością operatorów wymienionych filmów do dwóch *różnych* „szkół“ operatorskich, a po prostu *odmiennością zadań operatora* w każdym z tych filmów o zupełnie przecież różnym charakterze.

Dopiero z takimi zastrzeżeniami słuszne się staje zdanie L. Bukowieckiego, że w filmach o dużym ładunku *dokumentalności* operator powinien *jak najmniej zmieniać rzeczywistość*, rzadko pozwalać sobie na uruchamianie nie tłumaczących się sytuacją źródeł światła, na wyszukaną kompozycję, porządkującą sceny chaosu i nieładu. Natomiast w filmach w znaczniejszym stopniu *przetwarzających rzeczywistość* operator nabywa *więcej praw ingerowania* w przedstawiane sytuacje. Takim uzasadnionym wykorzystaniem uprawnień operatora było np. pokazanie w „Jej pierwszym balu“ całej sekwencji z obłąkanym lekarzem przy pochyłych ustawieniach kamery.

Ale „szkoła“, jakiej hołdować powinni wszyscy nasi operatorzy, jest jedna — *realistyczna*. Operator-realista będzie umiał zdjąć jedną sekwencję filmu w sposób bardziej dokumentalny, a zaraz następną w sposób bardziej malarski, jeżeli treść filmu będzie tego wymagać.

Konsekwentnym rozwojem akcji zajmuje się reżyser. Ale wizualne wyraziste *przedstawienie* tej *akcji*, stworzenie *nastroju, atmosfery, prawdziwości tła* — to wszystko domena operatora. Jeśli operator nie dorośnie do swoich zadań, to te właśnie elementy dzieła filmowego wypadną słabo, obniżając wartość całości.

Toteż operatorzy nasi zdecydowanie porzucić muszą rolę biernego wykonawcy cudzych rozkazów. Obowiązkiem ich jest *stałe doskonalenie* swych środków wyrazowych. Słusznie wskazywali dyskutanci na ubóstwo i prymitywizm tych środków w niektórych polskich filmach. Rzadko zdarzają się ujęcia, w których ruch budowany jest od i do kamery, a nie w sposób teatralny: obok kamery. Rzadko zdarzają się zmiany planu w trakcie jednego ujęcia, gdy np. postać widziana w całości z odległości paru metrów stopniowo zbliża się do obiektywu, by w końcu pokazać na ekranie tylko swą powiększoną twarz. Rzadko zdarza się, by operator wymógł na reżyserze takie pokazanie terenu akcji, aby widz mógł po obejrzeniu filmu narysować plan sytuacyjny danej sceny. I tak dalej, i tak dalej.

Jeśli dyskusja nasza wpłynie konkretnie na *operatorów* i skłoni ich do *żarliwszych poszukiwań twórczych*, to jej zadanie będzie niewątpliwie spełnione. Powinna ona jednak wtórnie uderzyć i w naszych *krytyków filmowych*. Chodzi nie tylko o to, by więcej miejsca w recenzjach poświęcali ocenie obrazu filmowego, ale przede wszystkim o to, by ich oceny były *znacznie konkretniejsze* niż dotąd, śmielej postulujące, poparte konkretnymi przykładami.

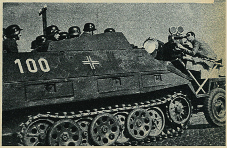
Wreszcie ostatnia kwestia. Dyskusję niniejszą rozpoczęliśmy, jako dyskusję o *fotografii* filmowej, kończymy ją zaś, jako dyskusję o *obrazie filmowym*. Przyjęliśmy bowiem — idąc za wskazaniami wielu z dyskutantów — następujące pojęcia z plastyki filmowej: 1) *ujęcie*, odcinek taśmy od uruchomienia do zatrzymania kamery, tj. najmniejszą jednostkę pracy operatora oraz 2) *obraz filmowy* czyli rezultat całej pracy operatora nad danym filmem.

Natomiast wyrugowaliśmy tu termin *„fotografia filmowa“* zarówno na określenie ujęcia, jak i obrazu filmowego. W ten sposób odebraliśmy podstawę do rozważania w przyszłych recenzjach i dyskusjach *nieruchomej* odbitki fotograficznej jako najmniejszej jednostki pracy operatora, a zwłaszcza odcięliśmy się od *łatwych skojarzeń* pracy operatora z pracą fotografika. Skojarzenia takie przynoszą — zdaniem naszym — więcej szkody niż pożytku, ponieważ *analogiczne* są w obu wypadkach tylko prawa oświetlenia i częściowo kompozycji, *różnice* natomiast są liczne i ważniejsze. Obraz filmowy nie jest tworem autonomicznym: pod względem dynamicznym bogatszy jest o ruch, pod względem dramatycznym — o akcję.

REDAKCJA

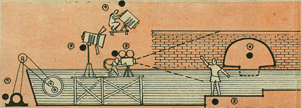
Scena plenerowa z filmu „Żołnierz zwycięstwa“

Zdjęcie robocze z filmu „Żołnierz zwycięstwa“



WARSZAWSKIE
W ŁODZKIM AT

Szkice orientacyjne wykonane przez scenografa służą reżyserowi i operatorowi jako materiał do kompozycji obrazu i dają przed wybudowaniem dekoracji pogląd o jej wartościach plastycznych



Wybudowana w atelier wg. projektów scenografa inż. Anatola Radzinowicza dekoracja kanałów została w szczeg skich. Na rysunku — przekrój podłużny przez fragment dekoracji: 1. kanały poprzeczne, 2. aktor, 3. operator zna towaniu, 4. oświetlacz na wiszącym pomoście, 5. reflektor łukowy, 6. falotwór (przyrząd do wytwarzania fal), 7. niem trudnej i skomplikowanej dekoracji „warszawskich" kanałów wyróżnili się — asystent scenografa Jerzy Sk

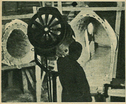
Całą prawie powierzchnię dużej hali zdjęciowej w łódzkim atelier zajmuje dekoracja kanałów do filmu „Piątka z ulicy Barskiej". W obudowie z desek, na pajęczynie rusztowań rozpełzła się rozgałęziona sieć uliczek kanałów ze sterczącymi licznie kikutami uciętych odnóg. Przez powstałe jakby przez cięcie nożem otwory oraz przez znajdujące się tu i ówdzie wycinki w „murowanej" cembrowinie — widać ponure wnętrze: zielonkawą, mętną, gęstą wodę i oślizłe, lepkie ściany. Schylając się — wchodzimy do środka kanałów. Ostrożnie posuwamy się wąskim bocznym chodnikiem. Jeden nieostrożny ruch i... ciepła kąpiel gotowa. (Woda jest podgrzewana przy pomocy specjalnie zainstalowanych kaloryferów do temperatury 35 stopni).

Mijamy burzowiec, przeskakujemy po prowizorycznie ułożonych kładkach z desek gwiaździście zbiegające się szerokie nurty bocznych dopływów i idziemy dalej, pochyleni jeszcze bardziej, stawiając drobne kroczki po wystającym ledwie nad wodą wąskim na stopę krawężniku. Mijamy stanowisko jednego z oświetlaczy. Ustawiony na statywie reflektor rzuca ostre światło w głąb. Zatrzymujemy się i przysiadamy na porozrzucanych gdzieniegdzie skrzynkach od amunicji. Skrzynki te to ważne tzw. „grające rekwizyty". Scenarzysta „umieścił" w nich materiały wybuchowe, których miały użyć zbrodnicze ręce do wysadzenia w powietrze przebiegającego powyżej kanalizacji — tunelu Trasy W-Z.

Właśnie nakręcane są sceny, gdy „chłopcy z Barskiej", którzy na rozkaz szefa bandy, Zenona, mają przeprowadzić sabotażową akcję — odmawiają mu ostatecznie posłuszeństwa. W ciasnych, mrocznych kanałach toczy się śmiertelna walka... Jest to kulminacyjny moment filmu — starcie dobrego ze złem, zwycięski bunt młodych charakterów uratowanych dla społeczeństwa przez właściwe wychowanie i opiekę władzy ludowej.

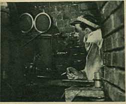
W powieści K. Koźniewskiego końcowa rozprawa z Zenonem rozgrywa się w piwnicy zrujnowanego domu. W filmie — zamiana scenerii została podyktowana nie tylko względami wizualnymi, a przede wszystkim dramatycznymi. W kanałach zbiegają się w wyniku rozwoju akcji i rozwiązują dwa ważne wątki: konflikt „piątki" z szefem Zenonem oraz nieudany zamach na budującą się Trasę W-Z. W scenariuszu wprowadził Al. Ford wiele zmian w stosunku do oryginału powieści. Zmiany te miały głównie na celu większą kondensację i zwartość akcji oraz bardziej prostą, o wyraźnie wzrastającym napięciu budowę dramatyczną. Stąd różnice, które jednak w ostatecznym efekcie nie zmieniają treści dzieła, a podają ją tylko w odmienny, filmowy sposób. Film i powieść „Piątka z ulicy Barskiej" ukazują ten sam proces przebudowy człowieka, dojrzewania młodzieży w ogniu socjalistycznej pracy.

I oto spotykamy w kanałach „żywych" bohaterów książki: Kazka, Marka, Jacka, Zbycha... Jest też Lutek



Przez wystające na zewnątrz ucięte kikuty odnóg kanału rzucane jest przez reflektory światło do wnętrza. By zabezpieczyć pracujących w wodzie realizatorów i aktorów przed porażeniem prądem — co 5 metrów dekoracja jest uziemiona

Praca całego zespołu realizatorskiego i obsługi technicznej w okresie zdjęć w dekoracji kanałów nie należała do łatwych: ciasnota, żar reflektorów i woda, woda, woda... Na zdjęciu: reż. Al. Ford

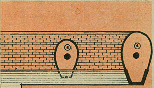


Główny operator filmu — Jarosław Tuzar, sprawdza ustawienie kamery. Wózek z aparatem posuwa się wąskim tunelem kanału. Operator pracować tu musi w niewygodnej leżącej pozycji

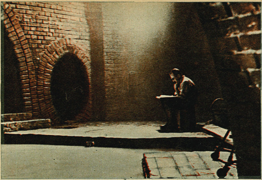
Mimo iż woda jest ogrzana, kąpiel w kanale połączona z zażartą bójką — nie należy do przyjemności. Ale cóż? — T. Janczar i A. Kowalczyk mimo to role swe zagrali z pasją i realizmem, w rezultacie czego widz w t

ZDJĘCIA WYKONALI: WOJCIECH UR

KANAŁY
TELIER



egołach wzorowana na autentycznych kanałach warszaw-
ujący się wraz z kamerą na zanurzonym w wodzie rusz-
motor obracający falotwór. — Przy pracy nad wykona-
Skrzypiński oraz kierownik budowy Ignacy Gawarkiewicz



W ciszy „warszawskich" kanałów reżyser Aleksander Ford przegląda przed rozpoczęciem zdjęć kartki scenopisu. Za chwilę burzowiec wypełni się zgiełkiem, przed kamerą pojawią się postaci filmu

i Zenon. Zdejmowana jest właśnie scena bójki Zenona z Kazkiem. Zenona gra młody aktor z Teatru Ludowego w Warszawie August Kowalczyk (jest to jego debiut w filmie), zaś Kazka odtwarza Tadeusz Janczar, również młody aktor warszawski (widzieliśmy go w „Załodze" i „Żołnierzu zwycięstwa").

Widoczność z naszego prowizorycznego punktu obserwacyjnego mamy dobrą. Jesteśmy w bliskości rozgałęzienia kanałów. Dalej posuwać się „suchą" stopą jest już niemożliwe. Realizatorzy i obsługa techniczna brodzą w wodzie w wysokich, do bioder sięgających gumowych butach, aktorzy zaś — zgodnie z wymogami roli — w zwykłych ubraniach i obuwiu „na codzień".

W przeciwnym krańcu segmentu kanału — stanowisko kamery filmowej. Obok kamery skupiła się w ciasnym korytarzu kanału grupa realizatorska. Ze scenopisem w ręku — reżyser Aleksander Ford; na zanurzonym na całą prawie długość nóżek krzesełku odpoczywa operator Jarosław Tuzar. Przy aparacie (umieszczonym na wózku) — drugi operator, Karol Chodura. Dobiegają końca próby aktorskie i oświetleniowe. Na „bojowych" stanowiskach czuwają asystenci reżysera — Hubert Drapella i Andrzej Wajda. Drugi reżyser, Zbigniew Kuźmiński, sprawdza gotowość zespołu do zdjęć. Klaps!.. i aparat poszedł w ruch.

(Dalszy ciąg na str. 12)

Pogoń w kanałach. Efektowne zdjęcie jakiego nie ujrzymy na ekranie, bowiem widoczne są „kulisy" realizacji filmu: w głębi reflektor, z prawej strony przywarł do muru dyżurny oświetlacz, z lewej — rysuje się sylwetka script-girl (z klapsem w ręku). Nad wodą unoszą się sztuczne opary

— Czego się nie wymaga od aktora filmowego! Artyści
kinie nie dostrzeże, że walka toczyła się „na niby"

A tak wygląda jedna ze scen realizowanego w barwach naturalnych filmu „Piątka z ulicy Barskiej": Kazek (T. Janczar) i Marek (M. Stoor) penetrują w kanałach. Na ekranie obraz ten będzie bardziej kolorowy niż w naszym piśmie, które drukowane jest przy użyciu tylko dwóch barw

RBANOWICZ (4), JERZY LIPMAN (3)

ŻOŁNIERZ ZWYCIĘSTWA (I)

Żyjemy w czasach, kiedy artysta uczy się brać odpowiedzialność polityczną za swoje dzieło, w czasach, kiedy trzeba mieć odwagę mówić szczerze i wszystko, co się czuje. Połowiczność w przedstawianiu nowych problemów w wielu naszych filmach (i to nie tylko o współczesnym temacie) jest wynikiem nieugruntowanej jeszcze postawy ideowej, jest wynikiem nacisku i pozostałości obcej ideologii w świadomości ich twórców.

Są wartości, które zdolny i pracowity artysta przyswaja sobie z biegiem czasu. Do nich należą umiejętności warsztatowe, rzemiosło artystyczne. Wymaga ono pracy i zdolności, zależy od doświadczenia, ale nie jest związane bezpośrednio z samą istotą procesu kształtowania się świadomości twórczej.

Są jednak i takie wartości, najważniejsze dla twórcy, które powstają w nim z największym trudem. Do nich należy świadoma i ugruntowana postawa ideowa, czuła wyobraźnia artystyczna.

Można mieć wiele do pokazania i nie pokazywać nic — można nie mieć nic do pokazania i sądzić, że się pokazuje wiele.

Zasięg społecznego i politycznego doświadczenia, szerckość horyzontów myślowych twórcy, ostrość i czułość widzenia spraw i problemów współczesnych oraz umiejętność przedstawienia tego wszystkiego w utworze określa to, co nazywamy talentem. Im większy jest zasób tych wewnętrznych, potencjalnych możliwości twórczych, tym mocniejsza siła talentu, tym większy jego ciężar gatunkowy.

Przed widzem nie da się ukryć ani zasłonić, w co twórca wierzy szczerze i głęboko, co kocha i rozumie, co tworzy o własnych siłach — a co jest dla niego obce, niezrozumiałe lub nieprzeżyte. Nieprzeparta jest siła prawdy.

Reżyser Wanda Jakubowska dlatego znalazła się na czele pokolenia artystów okresu Polski budującej socjalizm, że jej postawa twórcza, wyrosła na bazie światopoglądu marksistowskiego, jest dojrzała, odważna i szczera. W reżyserze i scenarzyście *Ostatniego etapu* i *Żołnierza zwycięstwa* kinematografia polska pokłada szczególne nadzieje, jako na twórcy śmiało torującym drogę narodowej formie naszej socjalistycznej sztuki filmowej.

Znaczenie i pierwszeństwo *Ostatniego etapu* polega na jego dojrzałości ideowej. Tym filmem dała Jakubowska świadectwo prawdzie, spełniając obowiązek żywych wobec zbrodni faszyzmu.

Znaczenie i pierwszeństwo nowego filmu Wandy Jakubowskiej *Żołnierz zwycięstwa* polega na jego wysokiej wartości ideowej, na śmiałym podjęciu wielkiego tematu.

W lapidarnym skrócie obrazów zobaczyliśmy na ekranie polskie i międzynarodowe tradycje rewolucyjne ostatniego pięćdziesięciolecia historii. Zobaczyliśmy bohaterów tego ruchu, czerpiąc z nich przykład patriotyzmu i internacjonalizmu. Tradycje walk „za waszą i naszą wolność", ukrywane przed narodem w latach międzywojennych, wykoślawiane przez historyków burżuazyjnych albo przywłaszczane sobie przez wrogów ludu — znalazły swój prawdziwy wyraz w filmie.

Część pierwsza obrazu — *Lata walki* — zaczyna się od zjazdu bojowników walk wolnościowych i rewolucyjnych, na którym spotykają się niemal wszystkie główne postacie, występujące później w całym filmie. Jedna ze scen początkowych to wyjazd generała Karola Świerczewskiego do Baligrodu i zamach na jego życie. Ta sama scena napadu bandy faszystowskiej ze wstępu filmu — zamyka również jego drugą część.

Kiedy po raz pierwszy widzimy, jak samochód wojskowy zbliża się do celownika ukrytego nad drogą karabinu maszynowego, z którego pada mordercza salwa, ginie przed naszymi oczami generał, o którym film nie powiedział jeszcze nic. Kiedy tę samą scenę oglądamy przy końcu filmu, śmierć stawia przed naszymi oczami całe życie człowieka poświęcone walce o lepszy świat.

Ta klamra zamyka w całość dwie odmienne dramaturgicznie i różne w sposobie potraktowania tematu części filmu.

Trzeba powiedzieć na wstępie, że pierwsza część obrazu nie jest filmem biograficznym o Karolu Świerczewskim. Jego zasadniczą treścią są najważniejsze wydarzenia rewolucyjne i wojenne naszego wieku. Konflikt obrazu stanowi międzynarodowa walka proletariatu i sił postępowych ze światem kapitalizmu i wstecznictwa. Karol Świerczewski został przedstawiony w filmie jako wzór i przykład jednego z tysięcy uczestników tej walki tak, jak ze strony przeciwnej jest nim polski kapitalista Brzostowski.

Ukazując w filmie Karola Świerczewskiego, Wanda Jakubowska uogólniła postać generała i wybrała z niej przede wszystkim te typowe cechy rewolucjonisty i patrioty, które przeszły do historii. Można dyskutować, czy nie za mało poświęcono w filmie miejsca na określenie tych szczególnych cech dowódcy, które powodowały, że Świerczewski tak wiele chwil swego życia spędził wśród samych żołnierzy, z pewnością w zbyt małym stopniu określone zostały indywidualne cechy człowieka, ale też tematem filmu nie jest biografia generała. Tematem filmu są zdarzenia historyczne, a główna postać filmu przedstawiona została sylwetowo.

Pierwsza część obrazu — *Lata walki* — obejmuje okres od 1905 roku do zimowej ofensywy wojsk radzieckich spod Moskwy w roku 1941. Oś dramaturgiczną wyznaczają tu najważniejsze wypadki współczesnej historii — fala rewolucyjna 1905 roku, pierwsza wojna imperialistyczna 1914 roku, Rewolucja Październikowa, zamach faszystów na wolność Hiszpanii — rok 1936, napad Hitlera na Polskę w roku 1939 i generalna rozprawa z faszyzmem atakującym Związek Radziecki.

Cała ta część filmu ma charakter epicki, dokumentalny i reportażowy zarazem. Ze stopu i na pograniczu tych trzech gatunków powstają obrazy historycznych zdarzeń o wielkiej sile wymowy. Ich prostota i wierność, prawda i ideowość — stanowią o mocy i trafności ich artystycznego uogólnienia. Tą drogą tworzenia szła Jakubowska w *Ostatnim etapie* i tę zdolność obrazowania w sposób prosty i wierny spraw wielkich rozwinęła i pogłębiła w wielu scenach *Żołnierza zwycięstwa*.

Biorąc przykład z radzieckich filmów rewolucyjnych i wojennych Jakubowska stara się nie odtwarzać ich osiągnięć. Czerpiąc z nich siłę wymowy ideowej nadaje obrazom własny kształt artystyczny. I to, że sceny batalistyczne mają własny charakter i styl, świadczy o ambicjach i samodzielności twórczej reżysera i operatora.

Dramaturgię *Żołnierza zwycięstwa* kształtuje temat i jego założenia ideowe. Nowa rewolucyjna treść wymagała nowej formy. Rezygnując z łatwych rozwiązań dramaturgicznych Wanda Jakubowska szuka nowych form wypowiadania na ekranie rewolucyjnej treści swego filmu.

„Od żywego postrzegania do abstrakcyjnej myśli i od niej do praktyki — taka jest droga poznania prawdy, poznania rzeczywistości obiektywnej" — oto jak charakteryzuje Lenin przebieg procesu poznawczego. Tą „abstrakcyjną myślą" w obrazie jest kompozycja i selekcja materiału historycznego, a konfrontacja tych ideowych podstaw dzieła z praktyką utwierdza widza w przekonaniu, że partyjność obrazu wyrosła z głębokiego przeżycia artystycznego i przedstawia wydarzenia zgodnie z ich rozwojem. Zarysowany w filmie obraz epoki jest prawdziwy i pełny, choć osiągając ten główny cel swego dzieła twórca nie ustrzegł się wielu błędów i pomyłek.

Wszędzie tam, gdzie reżyser i scenarzysta tworzył w zgodzie z doświadczeniami swego talentu — Wanda Jakubowska odniosła trudne zwycięstwo. W tych obrazach filmu, które wykraczają poza ramy epicko-dokumentalne, spotykają reżysera i scenarzystę pomyłki i niepowodzenia. Nie założenia dramaturgiczne, lecz niekonsekwencje w ich przeprowadzaniu powodują, że ten wielki obraz epoki i żołnierza przemawia do wyobraźni, ale nie zawsze porywa i wzrusza widza. Natłok obrazów powoduje raptowne przeskoki, które rozsadzają od wewnątrz dramaturgię filmu.

Pierwsza część filmu to panorama historyczna, zbudowana na zasadzie całego łańcucha obrazów. Ich więź fabularna, utrzymana głównie poprzez postać Świerczewskiego, jest bardzo luźna. Ale taka budowa scenariusza pozwoliła na objęcie wielkiego obrazu epoki.

Przyjrzyjmy się jak rozwija się konflikt filmu — walka klasowa ukazana na przykładzie polskiego fabrykanta Brzostowskiego i warszawskiego robociarza Karola:

Rok 1905 — Brzostowski wysyła swego zaufanego urzędnika po policję carską, aby zdusić strajk w fabrykach. Mały Karol uczy się w tym czasie patrzeć na świat. Pierwszą lekcję otrzymuje na ulicy od stójkowego i od młodego robotnika. Policjant każe mu poddawać się ślepo władzy — robotnik broni go przed niesprawiedliwością i każe mu wierzyć w siłę proletariatu.

Lata pierwszej wojny imperialistycznej — młody metalowiec Świerczewski wyrasta na świadomego obrońcę robotniczej sprawy. Fabrykant Brzostowski porasta w piórka, wyzyskując robotników i bogacąc się na wojnie.

Wybuch rewolucji w Rosji — warszawski robotnik staje na wezwanie Dzierżyńskiego w szeregach Gwardii Czerwonej, walcząc o zwycięstwo robotników całego świata. Brzostowski pakuje kufry, finansuje kontrrewolucyjne machinacje i czepia się nadziei, że interwencja zdusi komunistów.

W roku 1936 znów dochodzi do otwartej walki w Europie. Faszyści usiłują wyrwać władzę z rąk hiszpańskiego ludu. Polscy patrioci walczą wówczas pod dowództwem generała Waltera nad Ebro i pod Madrytem. Polska burżuazja paktuje wtedy w kosmopolitycznych salonach wielkiego przemysłu. W czasie, kiedy Brzostowski popiera Becka i politykę współpracy sanacji z Hitlerem, jego prawa ręka i wychowanek, agent defensywy Terecki, ten sam, który służył Brzostowskiemu w roku 1905 i pomagał mu w roku 1917, wysyła teraz szpiegów do Hiszpanii i usiłuje rozbić od wewnątrz jednolity front antyfaszystowski, kierowany przez Komunistyczną Partię Polski.

Następuje katastrofa wrześniowa. But faszyzmu staje na gardle Europy. Brzostowski rejteruje na Zachód, a Terecki prowadzi za niego w kraju krecią robotę: usiłuje hamować antyfaszystowski ruch oporu, lansuje teorię dwóch wrogów, współpracuje z gestapo w tropieniu komunistów.

Uczeń stalinowskiej szkoły wojennej, zahartowany w bojach o zwycięstwo rewolucji i wolność Hiszpanii, Karol Świerczewski walczy wtedy w Armii Radzieckiej o wyzwolenie narodów.

Są w *Żołnierzu zwycięstwa* sceny o takiej sile wymowy, zrobione z takim talentem reżyserskim, operatorskim i inscenizacyjnym, stojące na wysokim poziomie aktorskim — sceny o rozmachu twórczym, jakich nie mieliśmy dotąd w naszym dorobku filmowym. Należą do nich takie sekwencje filmu, jak: przemówienie Lenina, wezwanie Feliksa Dzierżyńskiego do Polaków na terenach objętych rewolucją, zdobycie samochodu pancernego białych przez czerwongwardzistów walczących pod dowództwem Świerczewskiego, szturm Hiszpanów i brygady międzynarodowej na miasto opanowane przez faszystów, słowa Stalina skierowane do żołnierzy radzieckich walczących na przedpolach Moskwy.

Dzięki mocy i żarliwości ideowej takich właśnie scen, dzięki pełnej dramatyzacji i artystycznemu uogólnieniu ich politycznej treści *Żołnierz zwycięstwa* zasłużył sobie na miano filmu partyjnego.

Ta spójnia ideowa przenika cały film. Łańcuch obrazów jest jednak powiązany ze sobą zbyt luźno i nie wszystkie sceny utrzymane zostały na jednakowym poziomie artystycznym. Poszczególne jego ogniwa nie łączą się ze sobą należycie. Nie dlatego, że brak im nieprzerwanego wątka fabularnego, lecz przede wszystkim dlatego, że niektóre obrazy nie są w sobie dostatecznie ukształtowane dramaturgicznie lub poszarpane przez raptowne cięcia nie dopowiadają swej treści i utrudniają jej odbiór u widza. Bywa, że po scenie utrzymanej w stylu epicko-dokumentalnym następuje nagłe przejście w statyczne sceny o wielkim ładunku symbolicznym (egzekucja w Hiszpanii, dziecko nad zabitą matką) lub parodiowym (salony von Ballenów) i to również zakłóca jedność kompozycyjną filmu.

Reasumując zastrzeżenia wysuwane tu pod adresem ekranowego kształtu scenariusza trzeba powiedzieć, że jego niedomagania wynikły nie z założeń dramaturgicznych — słusznych i nowatorskich, lecz z braku ich szczegółowego opracowania. Obrazu epoki nie można było zbudować na nieprzerwanym wątku anegdotycznym. Dlatego niczemu nie wychodzą naprzeciw głosy krytyków, którzy upatrywali niedostatki filmu w jego szerokim temacie. Cóż wynika z przeciwstawienia luźnej pierwszej części filmu — jego części drugiej, która jest dramaturgicznie bardziej zwarta i bardziej jednolita, skoro w ostatecznym wyrazie *Lata walki* dają więcej przeżyć, budzą więcej uczuć, działają mocniej na wyobraźnię niż *Zwycięstwo*. Wynika z tego, że owe rozważania teoretyczne są słuszne, ale nie pasują do praktyki filmu *Żołnierz zwycięstwa*.

Wartości dokumentalne w filmie fabularnym to szczególna cecha talentu Wandy Jakubowskiej, nadająca siłę wymowy jej obydwu filmom. Nikt lepiej od tego reżysera nie rozumie, jak wielki ładunek artystyczny posiada nadanie obrazom pełnej wymowy faktów. Autentyzm, oszczędność i prostota środków realizatorskich w obrazowaniu wielkich zdarzeń i ludzi to siła talentu twórczego Jakubowskiej, to główna wartość artystyczna *Ostatniego etapu* i *Żołnierza zwycięstwa*.

(Dokończenie w następnym numerze)

BOHDAN WĘSIERSKI

DWA SCENARIUSZE — JEDEN TEMAT

W procesie kształtowania społeczeństwa komunistycznego, wychowywania nowego człowieka radzieckiego szczególnie doniosłą rolę odgrywa inteligencja zawodowa (nauczyciele, lekarze, agronomowie i technicy) pracująca w środowiskach wiejskich. Toteż zagadnienie inteligencji wiejskiej jest tematem wielu radzieckich filmów.

Mimo różnic w etapach rozwoju te same zjawiska występują i w naszym społeczeństwie, tym bardziej więc interesujące są dla nas dzieła obrazujące owe przemiany, dające ich odbicie w sztuce.

Po „Nauczycielce wiejskiej" zapoznajemy się z dwoma nowymi scenariuszami filmów poświęconych temu tematowi. Są to „Nauczyciel" i „Wiejski lekarz" *). Autor pierwszego scenariusza — Sergiusz Gerasimow — jest równocześnie reżyserem obydwu filmów.

Obok zbieżności tematu istnieje w obydwu scenariuszach podobieństwo konfliktów, jakkolwiek różnie i z nierówną siłą pokazanych. Wspólny jest tu konflikt oparty na walce starego z nowym w świadomości człowieka i wpływ tej walki na kształtowanie się psychiki ludzkiej.

Stare — to oparte na przebrzmiałych kryteriach i nie wolne od egoizmu pojęcie szczęścia jednostki i celu jej ambitnych dążeń, które w warunkach ustroju socjalistycznego prowadzi do samotnictwa.

Nowe — to zespolenie w nierozerwalną jedność osobistego szczęścia jednostki z jej działalnością społeczną, jedność naturalnego dążenia do szczęścia i świadomie przyjętej dyscypliny społecznej.

W „Nauczycielu" to „stare" przejawia się pośrednio w opiniach i poglądach działających osób. Wyraża je głównie ojciec nauczyciela, sądząc, iż „prawdziwym" szczęściem dla niego i dla syna byłaby kariera, którą nauczyciel mógłby osiągnąć tylko w stolicy.

W „Wiejskim lekarzu" dwie sprzeczne postawy reprezentuje dwoje lekarzy młodego pokolenia, dr Tiomkin i dr Kazakowa.

Dla Tiomkina praca w terenie, na wsi, z dala od wielkich ośrodków miejskich równa się wyrzeczeniu, zwichnięciu osobistej kariery. Dla Kazakowej właśnie taka praca, wymagająca inicjatywy i dzielności w przełamywaniu przeszkód, jest zaspokojeniem osobistych ambicji. Występuje tu nie tylko różnica charakterów i osobistych temperamentów, ale różnica poglądów życiowych, postaw ideologicznych.

Mimo pozorów właśnie „Nauczyciel" daje bogatszy, realniejszy obraz życia. Mocno zarysowany konflikt miłosny nadaje dziełu Gerasimowa rumieńców życia, czyni jego bohaterów żywymi, prawdziwymi ludźmi.

Przy porównaniu ze sobą obu filmów i zestawieniu ich następnie z odpowiednimi scenariuszami potwierdza się raz jeszcze zasada, iż podstawą decydującą o wartości dzieła filmowego jest scenariusz.

Rzecz przy tym charakterystyczna, iż scenariusz „Nauczyciela" pisany jest z większą swobodą literacką, jakby pod mniejszym rygorem wymagań przyszłego filmu. Zawiera dużo opisów wewnętrznych stanów bohaterów, mniej notuje fakty. „Wiejski lekarz" pisany jest oszczędnie, autorka unika raczej tego wszystkiego, czego nie da się bezpośrednio pokazać obrazem filmowym.

Ale istotna różnica leży w treści, która w „Nauczycielu" jest bogatsza i prawdziwsza, bo — bardziej ludzka.

Obydwa scenariusze poprzedzone zostały dobrymi, wiele dającymi czytelnikowi wstępami Ireny Merz („Wiejski lekarz") i Krzysztofa Teodora Toeplitza („Nauczyciel"). Zwłaszcza ten drugi wstęp zawiera bogatszą analizę formy dzieła i rozszerzony jest rozważaniami ogólniejszej natury z zakresu publicystyki filmowej.

st. g.

---

*) Biblioteka Scenariuszy Filmowych. Tom XXI. **M. Smirnowa: WIEJSKI LEKARZ.** Przekład: **Helena Anisimow.** Przedmowa: **Irena Merz.** Str. 72 + 13 fotosów z filmu. Tom XXII. **S. Gerasimow: NAUCZYCIEL.** Przekład: **St. Strumph-Wojtkiewicz.** Przedmowa: **Krzysztof T. Toeplitz.** Str. 96 + 14 fotosów z filmu. Okładki projektował **J. M. Brzeski.** Redaktor książek: **Lech Mokrzycki.** Wyd. Filmowa Agencja Wydawnicza, W-wa, 1953. Cena tomu: zł 5,50.

CO UJRZYMY NA EKRANIE?

OPOWIEŚĆ O ZŁYM WIETRZE
(Pachta-oj)

Scenariusz: **W. Witkowicz i M. Kariukow**

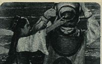
Reżyseria: **K. Jarmatow**

Zdjęcia: **M. Kariukow, M. Krasnianskij i W. Morozow**

Wykonawcy: **S. Tagirowa, Sz. Ismaiłow, A. Ismatow i O. Dżalilow**

Produkcja: Wytwórnia Filmów Fabularnych i Dokumentalnych w Taszkencie — 1951.

Opracowanie polskiej wersji językowej: Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi — Oddział Opracowań Dialogowych — 1953.



Fantastyczne przygody chłopca Chasana i torebki bawełny — z których dowiadujemy się jak rośnie i czemu służy bawełna.

JABŁONKA O ZŁOCISTYCH JABŁKACH
(Jablunka se zlatymi jablky)

Scenariusz: **J. Menzel i E. Hofman** wg książki **K. Czernego**

Realizacja: **„Bratri v triku"**

Reżyseria: **Eduard Hofman**

Rysunki: **Fr. Freiwillig**

Muzyka: **R. Kubin**

Zdjęcia: **I. Masnik**

Wykonanie dialogów i piosenek: **A. Hajkova, St. Holeczkova, L. Otahalova, E. Paulova i inni.**

Produkcja: **Ceskoslovensky Statni Film — 1952.**

Barwny film rysunkowy o tym, jak zwierzęta zasadziły jabłonkę i dzięki pomocy młodocianych pionierów uzyskały smaczne owoce.

„Podejrzany" Wit Stwosz

Legion Amerykański zagroził zarządowi kina „Krim" w Detroit pikietowaniem na wypadek, gdyby nie odwołano wyświetlania filmu „Dzieło mistrza Stwosza". Zarząd kina oczywiście przeląkł się i odwołał wyświetlanie obrazu o rekonstrukcji arcydzieła sztuki kościelnej. W telefonie do konsulatu polskiego tłumaczono, że film ten zawiera rzucającą się w oczy propagandę komunistyczną.

Uważamy, że władze w Detroit powinny wyciągnąć dalsze konsekwencje wobec podejrzanego agitatora komunistycznego. FBI winno natychmiast roze-

słać listy gończe za Witem Stwoszem, który uczynił z ołtarza mariackiego narzędzie czerwonej propagandy. (gz)

Sadoul o francuskiej kronice filmowej

Znakomity publicysta Georges Sadoul rzuca na łamach „Les Lettres Françaises" uwagi na temat kroniki filmowej Pathé Journal. Przykładowo Nr. 51 tej kroniki przynosił 6 pozycji, a to: zdjęcia z miejsca ohydnego mordu w Portail, „bicie serca" ukazujące krzywą kardiograficzną pilota wojskowego samolotu, tłumienie demonstracji w Maroku, oddanie nowej bazy lotniczej Amerykanom we Francji, zdjęcia nowych modeli kapeluszy i... mszę w cyrku.

Zdjęcia z Maroka ukazują poranionych i poturbowanych przez policję patriotów marokańskich. Następnie dla uspokojenia widza po scenach rozruchów, rozbrzmiewa głos komentatora: „Ale na szczęście Casablanca szybko powróciła do swego normalnego życia i codziennego wyglądu" (Plagiat z carskiego „L'ordre a Varsovie"). A jako ilustracja tego „normalnego wyglądu" ukazują się na ekranie kolumny tanków z wojskiem kolonialnym, jadące przez opustoszałe ulice.

Zdjęcia modnych kapeluszy ukazują kreacje salonów mód, ozdobione drogimi kamieniami wartości 2 do 3 milionów franków. Kapelusiki są szczególnie godne zalecenia dla młodych midinetek paryskich...

Władcy kolonialni Maroka — sami u siebie w kraju odgrywają wobec Ameryki rolę kolonii. Oto minister Pleven uniżenie oddaje amerykańskim wojskom lotniczym bazę lotniczą pod Metzem.

Wreszcie (zaznaczamy, że Pathé Journal jest jak najdalszy od filmów ośmieszających religię) — temacik ostatni — „Msza w cyrku". Kardynał w pełnym stroju pontyfikalnym ze złotym krucyfiksem udziela na środku cyrkowej areny komunii klęczącemu klownowi. Następnie kardynał ściska łapę lwa (!) i pozdrawia publiczność.

Takie lub podobne danie spożywa francuski konsument filmowy co tydzień.

W Roku Kopernikowskim

Do jednej z wytwórni amerykańskich zwraca się pisarz z propozycją:

— Mam doskonały scenariusz osnuty na tle działalności Kopernika.

— Kto to był ten Kopernik?

— Astronom, napisał m. in. dzieło „De revolutionibus".

— Wykluczone. My nie robimy wywrotowych filmów. (gz)

Muzyka, której nie słychać

Jeden z wybitnych angielskich kompozytorów filmowych, Brian Easdale, dostał niedawno zamówienie na napisanie muzyki do filmu; zamówienie niezmiernie pilne, bo film był już ukończony. Easdale ukończył partyturę w rekordowym czasie i z dumą przyszedł na premierę filmu.

Jakież było jego zdumienie, gdy zorientował się, że dobra czwarta część jego partytury nie została w ogóle wyzyskana.

— Filmowcy zawsze mi powtarzali — oświadczył — że dobra muzyka filmowa to taka muzyka, której się nie słyszy. Nie wiedziałem jednak, że regułę tę interpretują oni aż tak dosłownie...

Kto buduje napięcie?

Dość dawno temu umówiliśmy się, że podstawą dzieła filmowego jest scenariusz, a podstawą scenariusza jest konflikt, stwarzający silne napięcie dramatyczne. Nie zgadza się jednak z nami Wł. Lubecki, który w n-rze 99 „Trybuny Opolskiej" pisze na temat „Trzech opowieści":

Są oczywiście w filmie braki. Wynikają one przede wszystkim ze zbytnio uproszczonego opracowania reżyserskiego (!) „Trzech opowieści". Poszczególnym konfliktom brak jest należycie silnego napięcia dramatycznego.

Obserwacja słuszna. Brak np. silnego napięcia konfliktowi Jacka z kolektywem junackim w drugiej noweli. Czyż to jednak wina reżysera? Nie, to przede wszystkim wina scenarzysty, który nie pokazał nam Jacka w sytuacjach dramatyczniejszych, lepiej tłumaczących niechęć do kolegów i powody jego powrotu do kolektywu. Za

napięcie dramatyczne odpowiada w pierwszym rzędzie scenarzysta. Nie ma napięcia w scenariuszu? To i Salomon (gdyby został reżyserem) z pustego nie naleje... (pl)

GRUNT TO DOBRY INTERES

Branżowe pisma filmowe na Zachodzie zamieszczają recenzje swoistego typu — nie chodzi w nich o omówienie wartości artystycznych danego filmu, lecz jedynie wskazanie właścicielowi kina, „czy film jest kasowy", czy warto go kontraktować. Z recenzji takiej można się czasem dowiedzieć wielu ciekawych rzeczy.

Oto mała próbka z tygodnika „Der neue Film" Nr 33 z rb. Cytujemy fragmenty:

BOHATER BURMY

Film Wytwórni Warner Bros (USA) w języku niemieckim. Dla młodzieży odpowiedni. (Następuje omówienie treści).

„...Amerykanie muszą się przedzierać setki kilometrów przez dżunglę ścigani przez walec japońskiej machiny wojennej. Jest to wprost przerażające. Ciągle nowe ataki, stale coraz większe straty. 12 Amerykanów spośród 50 uchodzi z życiem z tego morderczego pościgu, są wynędzniali, wygłodzeni, chorzy na febrę. Widzieliśmy już wiele filmów o podobnej tematyce, ale tym razem nawet nam na widowni robiło się niedobrze. Reżyser i operator... uczynili wszystko, aby publiczność mogła w pełni przeżywać nie dające się opisać cierpienia oddziału".

„Przedszkole w liczbie 400 główek zjawiło się na widowni w komplecie. Gdy serie z karabinów maszynowych masakrowały Japończyków, dzieciarnia piszczała z uciechy i podniecona gryzła paznokcie, gdy jakiś japoński sztylet zagłębiał się w piersi Amerykanina. Przy wejściu tłoczyło się już nowe przedszkole. Także w komplecie".

„Dobre widoki na zrobienie interesu".

Będą jeszcze lepsze, gdy bileterzy przy wyjściu zaczną sprzedawać zachwyconej dzieciarni sztylecikі do harrakiri, kindżaliki, piostolecki, szubieniczki, gilotynki. A jeśli które obejrzy film kilka razy, ma prawo nabyć ślicznie wykonany model piecyka krematoryjnego i pudełeczko Cyklonu (znany gazik).

Oto dobre widoki na zrobienie interesu za pomocą odpowiedniego dla młodzieży filmu hollywoodzkiego. (jl)

Gdzie Rzym, gdzie Hollywood

Jedno z włoskich biur podróży wydrukowało ostatnio barwne plakaty z widokiem Colosseum i Forum Romanum, opatrzone wielkim napisem:

ZWIEDZAJCIE RZYM, „WIECZNE MIASTO", BĘDĄCE TŁEM GIGANTYCZNEGO SUPERFILMU AMERYKAŃSKIEGO „QUO VADIS". (pl)

(Dalszy ciąg ze str. 8—9)

Warszawskie kanały w łódzkim atelier

Uciekający przed Kazkiem Zenon wypada, brnąc po pas w wodzie, z uliczki kanału, rozgląda się chwilę i schylając się wbiega do gardzieli wąskiej cembrowiny — wprost na aparat. W tym momencie wózek z kamerą, ciągnięty od tyłu linami, szybko cofa się, filmując w ruchu pędzącego na obiektyw Zenona. Z powierzchni wody unoszą się lekkie mgły. (Wywołuje je suchy lód o temperaturze — 70 st. C. wrzucany kawałkami do wody).

Zdjęcia powtarzają się parokrotnie. Gorąco w kanałach staje się nieznośne. Reflektory prażą niemiłosiernie. Przemoczeni aktorzy w przerwie między jednym zdjęciem a drugim natychmiast wysychają. Przed każdym powtórzeniem ujęcia muszą na nowo zmoczyć ubranie, twarz i włosy. Natomiast personel pomocniczy i elektrycy opuszczają kanały mokrzy od potu, jakby wprost z kąpieli.

Po dniu zdjęciowym — wszyscy, zarówno realizatorzy jak i aktorzy są przemęczeni do ostatka. Aktorzy często muszą jeszcze parę chwil poświęcić na opatrunki. Trudno — gdy się chce sugestywnie odtworzyć walkę wręcz... trzeba być przygotowanym na ciosy i... ślady walki w postaci zadrapań, guzów i skaleczeń. Zwłaszcza, gdy bójka toczy się w ciasnym kanale, wymaga upadków z chodnika do wody itp.

Ekipa realizatorska filmu „Piątka z ulicy Barskiej" podczas dokonywania zdjęć w dekoracji „warszawskich kanałów"

Godzina 17. Zbliża się koniec zdjęć. Ale dla aktora nie zawsze koniec pracy. Po całodziennej „bójce" i „pogoni" w kanałach — August Kowalczyk np. szybko przebiera się i spieszy do czekającego nań samolotu. O godz. 19 rozpoczyna się przedstawienie w teatrze w... Warszawie. Taksówka powietrzna przerzuca nas (bo skorzystałem z tak znakomitej okazji powrotu) do stolicy. Z lotniska na Okęciu auto odwozi „Zenona" omalże wprost na scenę. Tu przeobraża się on w narzeczonego „Panny Rosity", a po odegraniu roli późną nocą wraca pociągiem do Łodzi — by od rana znów kluczyć po „warszawskich" kanałach i ponieść wreszcie porażkę z rąk chłopców z ulicy Barskiej.

J. ZEN

WIADOMOŚCI ZAGRANICZNE

List z Cannes

Festiwal w Cannes poprzedziły oficjalne i półoficjalne wizyty przedstawicieli amerykańskiego filmu w krajach zachodniej Europy i prawdziwy najazd amerykańskich „obserwatorów" na Francję. Amerykanie okazywali wyjątkowe zainteresowanie tegorocznym spotkaniem w Cannes, brali udział w pracach organizacyjnych, zgłosili swój udział w jury, zapowiedzieli przyjazd licznej delegacji. Przypuszczaliśmy, że znając nie wróżący wielkich rewelacji program festiwalu chcą skorzystać z okazji: zapewnić sobie szereg nagród i wykorzystać Cannes w celach reklamowych.

Przed rozpoczęciem festiwalu rozegrała się w poszczególnych krajach komedia wyboru filmów przeznaczonych do Cannes. We Francji i we Włoszech komisje kwalifikacyjne, powołane przez władze, ustaliły listę filmów, które miały być wysłane na festiwal. Czynniki rządzące nie licząc się z decyzjami jury narzuciły swój wybór tytułów. Francję miały reprezentować 2 filmy fabularne: *Cena strachu* i *Wakacje pana Hulot*. Dodano bezwartościowy, tendencyjnie szowinistyczny montaż dokumentów pt. *Życie Clemenceau* i biograficzny film Dreville'a *Bezkresne horyzonty*, poświęcony życiu francuskiej lotniczki, Helene Boucher. Film ten nie pozbawiony walorów artystycznych, ale zrealizowany dość skromnymi środkami, został narzucony po to tylko, by sprzeciwić się decyzji komisji. Było to tym jaskrawsze, że Dreville, reżyser znany z postępowych poglądów, aktywny działacz Ruchu Obrońców Pokoju, był ostatnio zwalczany przez koła rządzące i przy realizacji *Bezkresnych horyzontów* musiał pokonać wielkie trudności finansowe i cenzuralne. Skreślono natomiast z listy dokumentalny film Alana Resnais pt. *Posągi także umierają*, poświęcony starej sztuce krajów kolonialnych i pokazujący wandalizm białych kolonizatorów niszczących kulturę tubylczą.

We Włoszech, wbrew decyzji narodowego jury, skreślono z listy 2 filmy: Lizzaniego *Peryferie wielkiego miasta* i Lattuady *Wilczyca*.

Kiedy zjawiła się we Francji delegacja amerykańska, oczekiwaliśmy, że prawdziwą Amerykę będzie nieoficjalnie reprezentował Charles Chaplin. Francuscy organizatorzy festiwalu przygotowywali pokaz filmów chaplinowskich. Ze zdumieniem dowiedzieliśmy się jednak, że przewodniczący delegacji amerykańskiej, Edward G. Robinson, otrzymał z Waszyngtonu oficjalny rozkaz wycofania się z wszelkich imprez, w których będzie brał udział Chaplin, i że wskutek tego wielki artysta nie został zaproszony na festiwal.

Stało się wówczas jasne, że Francuzi są tylko formalnie gospodarzami w Cannes.

Brakowało tylko dobrych filmów

Filmy festiwalowe były wyświetlane przy minimalnym zainteresowaniu publiczności. Ci, którzy musieli obejrzeć cały program — członkowie jury i dziennikarze — nie ukrywali znudzenia. Wyróżniły się tylko 2 naprawdę wybitne filmy: japoński *Dzieci Hiroszimy* i francuski *Cena strachu*.

Po wyświetleniu *Dzieci Hiroszimy* w całej prasie francuskiej ukazały się entuzjastyczne sprawozdania krytyków. Radio mówiło o nowej rewelacji japońskiej kinematografii. *Dzieci Hiroszimy* były porównywane z filmem *Rzym — miasto otwarte*. Podkreślano doskonałą dramaturgię filmu, prostotę i piękno środków ekspresji filmowej, świetną reżyserię i grę aktorów. Głosy te jednak szybko ucichły. Film uznany poprzednio za arcydzieło otoczono zmową milczenia. *Dzieci Hiroszimy* zostały, już po wyświetleniu, nieoficjalnie wykreślone z listy filmów festiwalowych. Nie otrzymały żadnej nagrody. W oficjalnych końcowych omówieniach festiwalu nie wymieniało się nawet tytułu filmu. Ci sami krytycy, którzy „na gorąco" wyrażali swój zachwyt, w podsumowaniach całości festiwalu pominęli film całkowicie.

Scena z filmu DZIECI HIROSZIMY

Cena strachu — film H. G. Clouzota, wywołał protesty amerykańskiej prasy, niemniej oficjalni delegaci okazywali tyle taktu, że nie żądali wycofania filmu z festiwalu. Film jest przeróbką sensacyjnej, dobrze zbudowanej, ale powierzchownej i bezproblemowej powieści G. Arnaud pod tym samym tytułem. Clouzot rozbudował fabułę, pokazał środowisko, w którym rozgrywa się akcja, pogłębił tło społeczne i stworzył prawdziwy konflikt. Czterej awanturnicy w powieści są pionkami, ich historia zaciekawia, ale nie wzrusza. Clouzot pokazał żywych ludzi, związanych z określonym środowiskiem, przesuwając wskutek tego uwagę widza z zewnętrznych wydarzeń na historię losów ludzkich. Wielką zaletą filmu jest także wprowadzenie postaci pozytywnego bohatera. Stworzył ją reżyser z ledwo naszkicowanej u Arnaud sylwetki Luigiego — szofera ciężarówki. Filmowy Luigi (doskonała kreacja aktorska Folco Lulli), murarz z Calabrii, jest ciężko pracującym w Poł. Ameryce robotnikiem, który zbiera pieniądze aby wrócić do swojej wioski. Tragiczna historia czterech szoferów ma w filmie wymowę oskarżenia stosunków społecznych, zmusza do myślenia, realistycznie pokazując typowe w świecie kapitalistycznym zjawisko lekceważenia życia robotnika. Film, doskonale grany i reżyserowany, słusznie otrzymał Wielką Nagrodę Festiwalu.

Folco Lulli w roli Luig'ego, robotnika z Calabrii, w filmie Clouzota CENA STRACHU

Wśród pozostałych filmów wyróżniły się: francuska komedia J. Tati *Wakacje pana Hulot*, brazylijski film reżysera Linna Barreto *O Cangeciero* i amerykański film reżysera Daniela Manna *Wróć, mała Shebo!* atakujący amerykański styl życia i obłudną moralność.

Poza tymi kilkoma wyjątkami było w Cannes wszystko — prócz dobrych filmów (jak słusznie powiedział któryś z dziennikarzy patrząc na wspaniałe przyjęcie w pałacu festiwalowym).

Propaganda „bloku europejskiego"

Wydawało się, że będziemy świadkami nieudanej, powierzchownej imprezy i pokwitujemy łatwe zwycięstwo naszej kinematografii. Okazało się jednak, że Amerykanie nie bez powodu tak bardzo interesowali się tegorocznym festiwalem. W cieniu wielkoświatowej beztroski i nudy przeprowadzono w Cannes wielki szturm na niezależność narodowych kinematografii europejskich. Cannes stało się terenem propagandy idei dawno już lansowanej, ale dotąd nigdy nie narzucanej tak gwałtownie — stworzenia filmowej unii europejskiej. Pomysł ten popierali od wielu miesięcy Amerykanie i nasi zamerykanizowani politycy, przekonując filmowców i producentów, że filmowy blok europejski jest jedynym rozwiązaniem trudności, z którymi borykają się reżyserzy poszczególnych krajów. Powtarzało się wytarte slogany, że „sztuka nie zna granic", że „tylko ogólnoludzka, oderwana od narodu kultura pozwoli przezwyciężyć antagonizmy międzynarodowe", że właśnie „film, sztuka najbardziej uniwersalna — może połączyć narody europejskie". Idea europejska jednak — popierana przez rząd i wszystkie najbardziej reakcyjne ugrupowania w naszym kraju — spotykała się ze stanowczym sprzeciwem filmowców. Przykład wspólnych produkcji włosko-francusko-niemiecko-hiszpańskich dowodził, że filmy „międzynarodowe" kończą się niepowodzeniem artystycznym. Wyjątkowo takie, jak *Mury Malapagi* czy *Cena strachu* — kiedy temat narzucał międzynarodową obsadę aktorską i współpracę filmowców dwóch krajów — osiągały sukces. Było także oczywiste, że blok filmowy krajów zachodniej Europy będzie w rękach Amerykanów narzędziem reakcyjnej polityki, organizmem ułatwiającym propagandę wojenną, ośrodkiem podporządkowanym Radzie Europejskiej.

W Cannes odbyły się oficjalne i nieoficjalne rozmowy zmierzające do narzucenia filmowego bloku i w tym celu wykorzystano festiwal dla przygotowania kongresu europejskich filmowców. Mówiło się wiele o wspólnych filmach, o zjednoczeniu producentów, o wspólnej polityce produkcyjnej, przemysłowej i dystrybucyjnej w dziedzinie filmu. Natychmiast po zakończeniu festiwalu dowiedzieliśmy się, że w parlamentach włoskim i francuskim mają być złożone projekty ustaw, popierających stworzenie zachodnio-europejskiego bloku filmowego.

Zjednoczeni — ale w protestach

Propaganda „filmowej unii" prowadzona w Cannes wywołała zaniepokojenie i protesty artystów i reżyserów. Francuzi przypominali słowa Victora Hugo: *„Nie stańcie się koniem, który uwierzył, że jest własnym jeźdźcem"*. Anglicy pamiętają ostrzeżenie Chestertona, który w 1910 r. pisał: *„Imperialistyczne dążenia jakiegoś narodu objawiają się w usiłowaniach stworzenia sztucznej Europy, którą można zawładnąć"*. Filmowcy, jak napisał Jean Paul Le Chanois, *„nie chcą przekreślić setek lat narodowej kultury i historii, w której obronie ginęli najlepsi synowie Francji, Włoch i Anglii"*. Zdecydowali się walczyć o swoją sztukę. Już w Cannes jeden z dziennikarzy amerykańskich w rozmowie z postępowym aktorem francuskim naiwnie sprecyzował „zalety" projektu „filmowej unii" mówiąc: *„Pozwoli to wam poskromić ostatecznie tych wszystkich artystów, którzy ulegają komunistycznej propagandzie"*. Jest oczywiste, że jednym z celów takiej unii będzie podporządkowanie europejskich twórców jednolitej cenzurze i dalsze ograniczenie ich i tak minimalnej swobody w wyborze tematów.

W postępowej prasie francuskiej i włoskiej ukazały się już protesty takich reżyserów, jak: De Sica, René Clair, Clouzot, André Cayatte, Dreville i Louis Daquin, którzy w Cannes wyrazili swój sprzeciw.

Reakcyjnej idei bloku europejskiego, rządzonego przez amerykańskich polityków, europejscy filmowcy przeciwstawili ideę solidarnej, zjednoczonej walki o narodową sztukę swoich krajów.

OBSERWATOR

NASZE NOWE FILMY

Ostatnie tygodnie obfitowały w świecie filmowym w doniosłe wydarzenia. Na ekranach stolicy ukazał się film będący wielkim osiągnięciem naszej kinematografii: *Żołnierz zwycięstwa*. Za kilka dni wejdzie on również na ekrany innych miast Polski.

Tematyka tego wielkiego filmu jest tak rozległa, a problemy w nim poruszane są nam tak bardzo bliskie, że omawianie go w chwili, kiedy stosunkowo niewielka ilość ludzi go widziała — byłoby może przedwczesne. Film ten wywoła żywe zainteresowanie widzów i naszych czytelników, od których spodziewamy się bardzo licznych wypowiedzi. Tymczasem jednak porozmawiajmy o filmie *Trzy opowieści*, który poruszył naszych czytelników, a zwłaszcza młodzież wyrażającą już pragnienie dyskutowania o nim.

Generał Świerczewski na Międzynarodowym Zjeździe uczestników walk rewolucyjnych

ZBIGNIEW RESZKIS ze Szczecina pisze: *„Drogi „Filmie", pragnę podzielić się wrażeniami po obejrzeniu filmu „Trzy opowieści". Oto one: biję brawo młodym kadrom Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej za przedstawienie bardzo aktualnych problemów z życia naszej młodzieży, dobrą grę młodych aktorów, chociaż najbardziej podobał mi się bohater pierwszej części. Jest to, moim zdaniem, i tematycznie i w wykonawstwie najlepsza z opowieści.*

Druga część filmu byłaby milsza i wartościowsza, gdyby na przykład zespół młodzieżowy aktywistów bardziej widocznie, istotniej zajął się osobą kolegi niż prowadząc suche rozmowy podczas jego nieobecności.

W ostatniej z opowieści jest zbyt dużo szarej, deszczowej pogody. Czyni ona zdjęcia ponurymi, przez co i widz odczuwa przygnębienie, a nie o to chyba chodziło. Poza tym sądzę, że gdyby zamiast łączącego poszczególne opowieści komentarza słownego, który np. w szczecińskim kinie „Młoda Gwardia" był ledwo zrozumiały, zastosowano charakter zbiorowego opowiadania tych zdarzeń, względnie listowych zwierzeń, odczytywanych przez: rodziców, kolegów, koleżanki z osobnych drużyn S. P. — film byłby bardziej zespolony jako całość, a to samo przecież już coś stanowi o plusie w ogólnej ocenie.

Z kina wyszedłem zadowolony".

Scena schwytania sabotażysty w pierwszej noweli filmowej „Cena betonu"

Z realizmem odtworzony został fragment życia wsi („Sprawa konia")

Młodzież o filmie młodzieżowym

Otrzymujemy wiele listów o potrzebie realizowania filmów młodzieżowych. Piszą wychowawcy, nauczyciele, a także sama młodzież, domagająca się swojego filmu.

Przed paru miesiącami nadeszło wiele listów o potrzebie stworzenia filmu z życia dziewcząt. Pisały czytelniczki dotknięte tym, że polskie filmy młodzieżowe obracają się wyłącznie dokoła życia chłopców.

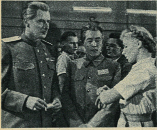
Ostatnio F. WIŚNIEWSKA z Warszawy również pisze o braku filmu z życia dziewcząt. Proponuje ona, aby scenariusze filmów młodzieżowych tworzyła sama młodzież, lub, by literaci pisali przy udziale młodzieży, która najlepiej zna bliskie jej problemy. Proponuje również, aby w filmach tych zamiast aktorów zawodowych grała młodzież.

Czytelnik J. P. z Michałkowic zastanawia się nad zjawiskiem schematyzmu w dotychczasowych młodzieżowych pozycjach filmowych. Na przykładzie *Pierwszego startu* i *Załogi* wykazuje, że filmy te poruszają te same zagadnienia i opierają się na podobnych założeniach. *„A przecież nasza młodość obfituje w tyle innych ciekawych wydarzeń. Czy nie można przedstawić młodzieży w okresie ferii? Można by ukazać obozy letnie lub wędrowne, zdobywanie odznaki turystycznej. Można by powiązać to z okresem przygotowawczym, przedstawić przebieg zdobywania odznaczeń, tak bogaty w spięcia dramatyczne. W scenariuszu ukazującym sprawy bliskie wszystkim młodym można przedstawić fakty zarówno z życia chłopców, jak i dziewcząt, rywalizację i wspólne pokonywanie trudności... Dlaczego nasi scenarzyści nie pomyśleli o młodzieżowej komedii sportowej, gdzie występowaliby chłopcy i dziewczęta zrzeszeni w sportowych klubach?"...*

Autor listu proponuje również stworzenie filmu rozgrywającego się na odcinku pracy zawodowej, filmu o amatorskich występach scenicznych, filmu z życia uczniów PWSF, filmu o internacjonalnej przyjaźni młodzieży różnych narodowości.

Wszystkie te uwagi naszych czytelników świadczą o prawdziwym zainteresowaniu filmem, a specjalnie tematyką młodzieżową. Nie wątpimy, że prócz *Pierwszego startu* i *Załogi* nasza kinematografia stworzy wiele filmów przedstawiających życie młodzieży. Samo życie i jego problemy nasuwają wciąż nowe tematy i nowe możliwości. Nie wszystkie jednak projekty wysuwane przez czytelników są możliwe do zrealizowania. Zwłaszcza nie możemy zgodzić się we wszystkim z czytelniczką proponującą, by młodzież wyręczała literatów i filmowców w pisaniu scenariuszy. Literat piszący scenariusz z życia młodzieży powinien znać dobrze zagadnienia z nim związane, podobnie jak autor powieści

młodzieżowej musi być bliski życiu młodzieży i dobrze się wczuć w jej sprawy. Nikt nie powie, że powieść młodzieżową najlepiej może napisać sama młodzież dlatego, że zna swoje sprawy. Pisanie książki czy scenariusza to praca twórcza, która wymaga nie tylko znajomości tematu, środowiska, ale także podbudowania ideologicznego i... talentu. Pomysł, by młodzież rekrutująca się nie spośród aktorów zawodowych odtwarzała role bohaterów filmów młodzieżowych — również nie zawsze jest możliwy do urzeczywistnienia. Zdarza się wprawdzie, że aktorzy niezawodowi dobrze odtwarzają swoje role, ale nie można tego uważać za regułę. Nie wystarczy być młodym, aby grać dobrze młodych. I tutaj potrzebny jest — talent.



Za chwilę usłyszymy Międzynarodówkę śpiewaną we wszystkich językach świata

OZK i CWF odpowiadają i wyjaśniają

OZK — Warszawa. Przypomnijmy (to było dość dawno): czytelnik nasz, Jerzy Lewicki, w n-rze 7 „Filmu" zapytywał, dlaczego w kinie „Nysa" w Ciechanowie od dłuższego czasu nie wyświetla się Kroniki Filmowej?

Po miesiącu (dość jednak długo) — otrzymaliśmy z OZK list, z którego dowiadujemy się, że **„kopie PKF-u objęte są obiegiem cyklicznym, że kroniką dysponuje CWF i że wyświetlanie poszczególnych numerów kroniki następuje z trzy a niejednokrotnie cztero-tygodniowym opóźnieniem, na co nie mamy (tzn. OZK — nie ma) żadnego wpływu".**

Właściwej jednak odpowiedzi jak nie było tak nie ma, i w dalszym ciągu „jesteśmy ciemni jak tabaka w rogu".

Sprawą terminów wyświetlania kroniki trzeba jednak zainteresować się bliżej, bo chodzi nie tylko o Ciechanów. Czeka również bezskutecznie Jan Sojka, który skarży się, że w kinie „Giewont" w Zakopanem ogląda się stale stare i nieaktualne kroniki. A w kinie w Sandomierzu w ogóle nie wyświetlano przez cztery dni PKF-u i nie wiadomo dlaczego właśnie tam po wyświetleniu PKF-u nr 8 — pokazano n-ry 11 i 12, a zapomniano o n-rach 9 i 10.

Jesteśmy jednak uparci i będziemy cierpliwie czekać, a może i CWF zabierze w tych sprawach głos.

CWF — Łódź. Skoro już jesteśmy na terenie będącym w zasięgu Ekspozytury CWF Łódź, to może nie od rzeczy będzie przytoczyć jeszcze jedną odpowiedź tej Ekspozytury na naszą notę zamieszczoną w dziale „Z naszych wędrówek po Polsce" („Film" nr 47) — w której Krystyna Król skarżyła się, że do Starachowic nie dotarły dotychczas takie filmy, jak: **Ulica Graniczna, Miasto nieujarzmione, Młodość Chopina, Opowieść o prawdziwym człowieku, Młoda gwardia, Bez adresu i Fanfan Tulipan.**

I tu powtarza się ta sama metoda — CWF, dając obszerne wyjaśnienie, pomija milczeniem sedno rzeczy, dlaczego w długim wykazie podanych w wyjaśnieniu tytułów nie ma filmów, które powtórzyliśmy na wstępie i które były zacytowane w naszej nocie?

CWF m. in. pisze: **„Nie odpowiada rzeczywistości twierdzenie Obywatelki Król, iż nowe filmy rzadko docierają do kin starachowickich, na dowód czego cytujemy tytuły filmów wyświetlanych przez samo kino „Star" w ciągu czterech miesięcy 1953 r.".** I dalej następuje wyliczenie tytułów filmów, których nie będziemy powtarzać, bo jest ich aż 25 — natomiast pragniemy podkreślić, że wśród tych 25 tytułów — jest tylko jeden, podkreślamy jeden z 7 filmów, podanych przez naszą czytelniczkę, co zresztą stanowiło sedno jej skargi.

Wyjaśnienie więc CWF-u niewiele wyjaśnia, dobrze zatem będzie, jeżeli CWF i OZK postarają się sprowadzić do Starachowic wspomniane na wstępie filmy, czego Ob. Król i inni mają prawo oczekiwać.

OZK — Wrocław. Przytaczamy dosłownie i bez komentarza odpowiedź OZK — Wrocław na zażalenie Andrzeja Kwiatkowskiego, zamieszczone w n-rze 16 „Filmu": **„Dnia 15.III. br. wyświetlano w kinie „Scala" film „Stieńka Riazin". Film cieszył się dużą frekwencją, tak że wszystkie miejsca zostały wyprzedane.**

Z powodu nieoznaczenia na biletach numerów miejsc, widzowie niechętnie zajmowali krzesła bliżej ekranu, przechodząc na balkon. Ponieważ seans już się rozpoczął, a miejsc wolnych na balkonie nie było, kilka osób usiadło na schodkach.

Bileterka, która w tym dniu miała dyżur, nie tylko nie poprosiła tych widzów o przejście na parter dla zajęcia wolnych krzeseł, ale zachowała się niegrzecznie w stosunku do widza, który poprosił ją o radę.

Na specjalnie zwołanej przez kierowniczkę kina „Scala" naradzie, bileterka ta uznała swoje zachowanie za niewłaściwe, obiecując, że wypadek taki więcej się nie powtórzy. Ponieważ miało to miejsce po raz pierwszy, bileterce tej udzielono nagany.

Kierowniczka kina „Scala" zapewnia nas w swym wyjaśnieniu, że z krytycznej noty w tyg. „Film" załoga kina wyciągnęła odpowiednie wnioski, które wpłyną na usprawnienie ich pracy. Między innymi postanowiono oznaczać na biletach sprzedawanych na poranki numery miejsc dla zachowania porządku na widowni oraz zwrócić szczególną uwagę na uprzejme obsługiwanie widzów, zgodnie z hasłem głoszonym podczas „Miesiąca Kina" o zacieśnieniu więzi między widzem a kinem."

OZK — Rzeszów: „Czy mieszkańcy Rzeszowa mogą liczyć na to, że kino „Zachęta" będzie znowu dostarczało chętnym kulturalnej rozrywki?" — zapytywał jeden z naszych czytelników na „Naszej Taśmie" 5 kwietnia br. („Film" nr 14).

Uważamy, że liczyć nie tylko można, ale i trzeba — zwłaszcza, gdy zna się doniosłość zadań spełnianych przez kino. W odpowiedzi na naszą notatkę, otrzymaliśmy wyjaśnienie OZK Rzeszów, z którego wynika, że powodem likwidacji kina „Zachęta" w Rzeszowie było to, że właściciel budynku, w którym mieściło się dotychczas kino, tj. Okręgowa Rada Związków Zawodowych ciągle żądała sali kinowej dla swoich celów, co często musiało powodować przestoje i plan kina „zawalał się".

Obecnie kino „Zachęta" przeniesione zostało do Wojewódzkiego Domu Kultury przy ul. Langiewicza, gdzie już bez przeszkód wypełniać będzie swoje ważne zadania kulturalne.

Z naszych wędrówek po Polsce

Czy kino „Uciecha" będzie godne swojej nazwy?

— pytają GIMNAZISTKI z Łomży.

„Lokal kina „Uciecha" w Łomży mieści się w Domu ZMP. Jest to sala mała, brudna, odrapana i mieści się na drugim piętrze. Schody prowadzące do niej są wąskie i posiadają bardzo chwiejne poręcze. „Poczekalnia" kina mieści się na schodach. Wejście i wyjście do sali prowadzi przez jedne drzwi. W kolejkach do kasy rozgrywają się przerażające sceny. Młodzież ze szkół podstawowych pcha się i urządza bijatyki. Ani personel kina, ani starsza młodzież nie usiłują temu zapobiec. W czasie wyświetlania filmu zawsze ktoś wchodzi albo wychodzi, a przecież widnieje wyraźny napis „W czasie wyświetlania filmu nikt nie będzie wpuszczony na widownię".

„Dlaczego kasjerka sprzedaje bilety bez kolejki? Dlaczego nie sprzedaje się programów na dany film? Dlaczego na poranki składają się filmy wyświetlane w ciągu całego tygodnia? Dlaczego wiele filmów było w ciągu trzech miesięcy wznawianych po parę razy, a inne filmy w ogóle nie były wyświetlane? (Jak: „O szóstej wieczorem po wojnie", „Cztery serca", „Wołga", „Jasna droga", „Noce petersburskie", „Nędznicy", „Mury Malapagi", „Bez adresu", „Chłopiec z przedmieścia", „Cyrk", „Iwan Groźny" i wiele innych).

Czy doczekamy się wymienionych filmów? I czy doczekamy się kina godnego nazwy „Uciecha"?

List Wasz prześlemy do OZK — Białystok.

ODPOWIEDZI KRÓTKIE

● JERZY P. z Koszalina. — Większość wymienionych przez Pana filmów nie jest już w obiegu w naszych kinach, gdyż wygasły na nie umowy eksploatacyjne. Brak książek filmowych w księgarniach koszalińskich wynika z wadliwej dystrybucji wydawnictw przez „Dom Książki". Należy reklamować w tej sprawie bezpośrednio u kierownika księgarni, zgłaszając tytuły wydawnictw filmowych, o których informujemy stale na łamach naszego pisma. Rocznik „Filmu" z 1948 r. może Pan otrzymać wpłacając na konto administracji Filmowej Agencji Wydawniczej PKO — W-wa nr I-6826/110 sumę zł 60. Film „Zygmunt Kłosowski" został wyprodukowany przez kinematografię radziecką w w 1945 r. (reżyseria: A. Nawrocki i B. Dmochowski). W Polsce film był wyświetlany w wersji dubbingowanej.

● M. ŻAKOWANY ze Stalowej Woli. — Programy kinowe są sprzedawane **tylko** za pośrednictwem kin. W wypadku braku programów — najlepiej interweniować u kierownika kina.

● CZYTELNICZKA z Poznania. — 1) Pojedynczych fotosów z filmów nie ma w sprzedaży, są zaś jedynie **albumiki** wydawane przez FAW, o których ukazaniu zawiadamiamy czytelników w rubryce „Tydzień w filmie". 2) Spełnienie życzenia określenia tytułów różnych utworów muzycznych, granych w różnych filmach i ew. przesłania nut tych utworów przerasta nasze możliwości.

● WIESŁAW SZ. z Gliwic. — Odpowiadamy po kolei: 1) O planach filmowych wymienionych aktorów nic nie wiemy. 2) Film, o który Pan pyta, nie będzie wyświetlany, gdyż wygasła nań umowa. 3) Krytyczne uwagi o pracy personelu kinowego można do nas nadsyłać bez względu na porę roku i nawet „Miesiąc Kina" nie jest w tym względzie wyjątkiem. Nie rozumiemy w ogóle wątpliwości... 4) Adolf Dymsza występuje stale w Teatrze „Syrena" w Warszawie, ul. Litewska 5. 5) Dokładnego terminu wejścia na ekrany filmu „Sprawa do załatwienia" jeszcze nie znamy.

● KRYSTYNA S. z Warszawy. — Mały Leksykon Aktora Filmowego ukazał się w numerach 12, 13, 14, 16 i 21 „Filmu" z 1950 r. Numery te można nabyć w Administracji FAW w Warszawie, ul. Marszałkowska 150.

● BOHDAN KOŁODZIEJSKI z Warszawy. — Niestety, nie posiadamy żadnych zdjęć z filmu przedwojennego „Hania", nie zachowały się także fragmenty kopii bądź negatywów tego filmu. Trudno — żona będzie jednak musiała uwierzyć na słowo, że występował Pan w tym filmie w roli dziewięcioletniego chłopca.

● K. MICHLEWSKI z Pabianic — Filmy „Nawrócony" i „Zdradzieckie serce" miały charakter eksperymentalny i nie zostały w rezultacie zakwalifikowane do wyświetlania na ekranach, także film fabularny „Ślepy tor" został zdyskwalifikowany ze względu na niski poziom artystyczny i poważne błędy ideowe. Na drugie pytanie nie potrafimy odpowiedzieć.

● MICHAŁ SZ. z Wołomina. — Niejednokrotnie zdarza się, że fotos przedstawia ujęcie, które w ostatecznym montażu nie weszło do filmu. Stąd częste rozbieżności między zdjęciami z filmu a obrazem na ekranie. Prócz tego, obok fotosów ilustrujących sceny z filmu, dokonuje się portretowych zdjęć aktorów, które nie mają swego odpowiednika w ukazywanych na ekranie sytuacjach. Oto cała „tajemnica" tej sprawy.

● CZYTELNICZKA z WAŁBRZYCHA (imię nieczytelne). — Stali i uważni czytelnicy „Filmu" wiedzą, że o aktorach polskich piszemy przy różnych okazjach i w różnych działach, że rozpoczęliśmy serię artykułów pt. „Sylwetki aktorów". Również i na „Naszej Taśmie" odpowiadając czytelnikom, omawialiśmy niejednokrotnie grę naszych aktorów. Zwłaszcza z okazji każdego nowego polskiego filmu ukazują się w naszym piśmie artykuły i wywiady z aktorami.

● ELŻBIETA KUBIAK z Łodzi, RYSZARDA JASIOŁKOWSKA z Krakowa, USIA i DITTA z Zawiercia, IRENKA, MIRA, TOSIA, ZOSIA z Białegostoku; TEODOZJA ZAKRZEWSKA z CZELADZI, R. KISZELKA z BIAŁEJ PRUDNICKIEJ; IRKA P. z BYDGOSZCZY; IZA M. z CZECHOWIC; BASIA SZYNDLERÓWNA z Cieszyna, MARINKA GRUSZCZYŃSKA ze Zduńskiej Woli. — Jeszcze raz podajemy adresy: Maryna Ładynina i Włodzimierz Drużnikow: Moskwa, ul. Worowskiego nr 31. Teatr Kinoaktora; Wietługin — „Mosfilm". Moskwa. Zdjęć nie wysyłamy. Listy do aktorów radzieckich lepiej pisać w języku rosyjskim, aby oszczędzić adresatom kłopotu tłumaczenia. O Drużnikowie pisaliśmy ostatnio w n-rze 4 z rb.

● ULA z BRODNICY. — Do Roberta Vrchoty można pisać na adres: Ceskoslovensky Statni Film, Praha - Barrandovo. Zdjęcie „całej twarzy" Vrchoty (jak piszecie), zamieściliśmy w n-rze 7 z rb. Film „Dzika Barbara" nie był wyświetlany w Polsce.

● LEON GRYGO z Oświęcimia. — W „Cyrku" gra Lubow Orłowa, w „Pieśni tajgi" — Maryna Ładynina.

ROCZNIKI
TYGODNIKA „FILM"
(oprawione)
są do nabycia w cenie:

	rok 1948	zł.	60.—
	„ 1949	„	42.—
	„ 1950	„	60.—
	„ 1951	„	65.—
	„ 1952	„	70.—
Kalendarz filmowy	„ 1949	„	4.50
Kalendarz filmowy	„ 1950	„	3.—

Zamówienia należy przesyłać do Filmowej Agencji Wydawniczej, Warszawa, Nowy Świat 47, po wpłaceniu należności na konto FAW: PKO — Warszawa, Nr I-6826/110.

UWAGA!

J. Koenig-Olszewski z Krakowa, Stefan Janiec z Poznania, Irena Toruniak z Warszawy, Jerzy Waśkiewicz z Torunia, Edward Śliwa z Chorzowa, Bielecka z Trzebiakowej, Danuta M. z Poznania, Bolesław Cieślukiewicz i Jan St. z Lublina, Szczepański Eugeniusz z Siedlec, Edwin Korpel z Gdańska, J. Kaczmarek, Krystyna Mecweldowska z Warszawy, Ryszard Kiler z Łodzi, Edmund Michno, pow. Gryfino, Czesław Markiewicz z Białegostoku, Eugeniusz Szwejkowski z Nowego Smiecina, Andrzej Strzyżewski ze Stalinogrodu — proszeni są o możliwie szybkie nadesłanie do redakcji „Filmu" (Warszawa, Nowy Świat 47) swoich dokładnych adresów.

SPRÓBUJ ZGADNĄĆ

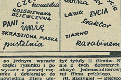
ELIMINATKA

Z każdego pionowego rzędu liter wykreślić tytuł filmu radzieckiego. Pierwsze litery tych tytułów są następujące: Ż, M, P, I, K, T, T, U, W, S, S. Pozostałe nie skreślone litery figury czytane kolejno rzędami pionowymi dadzą rozwiązanie.

(„Bacha" — Bytom)

A	A	I	A	M	A	C	A	E	P	A
A	J	G	K	A	A	E	A	E	A	W
P	A	L	G	A	A	Ł	B	W	D	B
O	I	M	I	A	C	I	E	I	E	D
C	J	I	E	C	I	M	D	I	R	O
D	K	U	G	F	J	R	E	A	I	E
O	K	R	I	J	J	R	E	K	E	J
B	R	A	O	K	Z	A	C	L	I	E
E	M	O	O	J	Y	S	I	Ł	I	N
I	Z	O	N	O	Z	T	K	O	L	E
I	O	D	N	Ą	M	T	Y	N	L	K
K	E	Z	N	O	N	M	L	M	M	N
E	N	P	E	O	S	Y	N	P	Ś	Ą
L	I	I	O	N	N	U	D	R	C	R
N	U	R	R	N	Ę	Z	P	I	U	S
U	S	E	W	R	W	Z	R	W	Z	T
Y	F	W	Y	J	T	Z	O	Z	Z	T
Z	W	C	Ż	T	O	D	U	E	Z	T

UKŁADAMY TYTUŁY



Biorąc po jednym wyrazie z lewej części rysunku i po jednym wyrazie z prawej części rysunku i dobierając do nich odpowiednią literę ułożyć tytuły 11 filmów. Następnie z tych dobranych liter ułożyć jedenastoliterowy tytuł filmu polskiego.

(G. Szczygieł — Bielszowice)

Rozwiązania należy nadsyłać w terminie 10-dniowym od daty ukazania się numeru pod adresem redakcji z dopiskiem na kopercie „Rozrywki umysłowe". Wśród Czytelników, którzy nadeślą prawidłowe rozwiązania przynajmniej jednego zadania, rozlosowanych zostanie

10 nagród książkowych.

ROZWIĄZANIE ZADAŃ z nr 14(227)

ZADANIE ARYTMETYCZNE: „Młodość Chopina".

LOGOGRYF: „Wielki obywatel" (Użwij, Klika, Marecka, Stolper, Czerkasow, Córki Chin, Dubrowski, Rada bogów, Biały kieł, As wywiadu, Durasow, Maetzig, Ivens, Gulia).

Za dobre rozwiązanie zadań z n-ru 14(227) nagrody książkowe otrzymują: 1) R. Gorzyczka — Zielonka k/W-wy, ul. 11 Listopada 2, 2) R. Jasiewicz — Warszawa, ul. Grójecka 40a, 3) A. Krzysztalowicz — Zabrze, ul. Damrota 17, 4) Z. Łosoś — Piła, ul. Tucholska 2, 5) J. Nowak — Kępno, ul. Kilińskiego 3, 6) J. Redelbach — Poznań, ul. Zeylanda 4, 7) D. Silkowska — Toruń, ul. Poznańska 76, 8) H. Szarecka — Poznań, ul. Chwiałkowskiego 22, 9) E. Szulc — Kochłowice, ul. Wyzwolenia 132, 10) S. Zieliński — Będzin, ul. Małachowskiego 45.

NAGRODY AUTORSKIE

działu rozrywkowego otrzymują:

Wacław Kozłowski — Łódź, ul. Targowa 51 m. 61 — za logogryf w n-rze 223.

Stanisław Nowak — Kurów Lub., ul. Szumowska 7, pow. Puławy — za kombinatkę w n-rze 223.

Zdzisław Bąk — Lębork, ul. Łokietka 1s — za logogryf w n-rze 226.

Z. Sochacki — Bytom, ul. Stalinogrodzka 26/3 — za konikówkę w n-rze 226.

Nagrody wysyłamy pocztą i prosimy o potwierdzenie ich odbioru.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Wytwórnia Filmów Fabularnych, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (PKF), Wytwórnia Filmów Oświatowych, W. Urbanowicz, J. Lipman.

FILM TYGODNIK

REDAGUJE ZESPÓŁ. REDAKCJA: Warszawa, ul. Nowy Świat 47, tel. 685-85. Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 11—13. ADMINISTRACJA: tel. 675-77. Konto PKO nr I-6826/110. WYDAWCA: FILMOWA AGENCJA WYDAWNICZA. Prenumerata roczna 52.80 zł, półroczna 26.40 zł, kwartalna 13.20 zł, miesięczna 4.40 zł. Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe i listonosze. DRUK: ZAKŁADY DRUKARSKIE I WKLĘSŁODRUKOWE RSW „PRASA", Warszawa ul. Marszałkowska 3/5. 4-B-15880

ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Mosfilm, Lenfilm (ZSRR), Ceskoslov. Statni Film (Czechosłowacja), DEFA (NRD), Magyarfilm (Węgry), Mein Film (Niemcy zach.).

ZDJĘCIE Z FILMU PRODUKCJI RADZIECKIEJ „NOC MAJOWA"